METRICA GRECA E LATINA

METRICA

GRECA E LATINA

DI

FRANCESCO ZAMBALDI

TORINO
ERMANNO LOESCHER
1882

Roma e Firenze presso la stessa Casa.

PREFAZIONE

Il carattere proprio dell'arte greca si manifesta principalmente in certe forme ben definite e salienti entro contorni vigorosamente segnati, di cui essa rivestiva ogni pensiero poetico. Questo carattere che fu detto plastico e contiene la maggiore diversità formale fra l'arte antica e la moderna, non apparisce soltanto nelle opere figurate, a cui sembra più consentaneo, ma fu profondamente impresso anche nelle opere ritmiche dal predominio d'un ritmo energico e fortemente sensibile, che segnava gl'intervalli del tempo, come le linee quelli dello spazio. Il qual predominio, a cui tendeva la natura dello spirito ellenico, fu ottenuto in buona parte mediante l'antica unione delle arti ritmiche. Poesia, musica, orchestica sembrano nate simultaneamente e durarono intrecciate per secoli in varii generi di componimenti popolari, più tardi ridotti ad arte. L'orchestica è in qualche modo un'arte plastica che si muove, e forma l'anello che congiunge le arti dello spazio a quelle del tempo, avendo comune con quelle la simmetria, con queste l'euritmia. Accompagnata alla parola e alla melodia

essa le disciplinava alle figure della mimica e del ballo, di guisa che la forma ritmica acquistò nella poesia e nella musica un'importanza ignota all'arte moderna e divenne parte essenziale della creazione poetica. E la poesia fu la prima e per molti secoli la sola forma di letteratura, e mentre era stromento di educazione in ogni parte della vita pubblica e privata e religiosa, affinava il senso naturale del ritmo e nutriva la facoltà del creare. Così lo spirito ellenico, percorrendo tutti i campi della poesia, esercitò la sua incomparabile fecondità a foggiare e combinare in mille modi gli elementi ritmici, e le forme poetiche crebbero via via a tanta varietà, che potrebbero paragonarsi alla flora d'un paese tropicale. Ogni forma ha la sua storia, ogni stirpe, ogni età, ogni poeta hanno qualità e contrassegni loro proprii, e comune a tutti è solo quel felice accordo tra la forma e il contenuto, nel quale l'arte greca non fu superata mai e raramente eguagliata. All'opposto, quando il pensiero fu dominato dal doppio influsso dello spiritualismo cristiano e della fantasia settentrionale, cominciò a ripiegarsi sopra sè stesso e si compiacque della vita intima dell'intelletto e del cuore. L'arte predilesse quelle forme, le quali anzichè limitare l'impressione e imbrigliare l'affetto entro recisi contorni, lo guidassero a qualche cosa di ulteriore e d'indefinito, come fanno le guglie d'un tempio gotico, lo sfondo d'un paesaggio, i giri d'un giardino inglese. Perciò appunto la creazione ritmica dei moderni è tanto povera, ed anzi nella così detta prosa poetica essi riten-

nero la materia spoglia della sua veste naturale, laddove dagli antichi piuttosto si trattarono in versi anche soggetti prosaici. Questo differente carattere di due maniere, che rispondono a due direzioni principali dello spirito umano e si contendono il campo dell'arte, suolsi indicare con le parole *classico* e *romantico*. Sarebbe più corretto dire *plastico* e *romantico*, riservando la parola *classico* alla perfezione dell'arte in ogni genere.

Segue pertanto che ignorando la struttura, l'uso, i caratteri dei varii metri, non sia dato intendere e tanto meno gustare alcuna opera della poesia greca. I canti più belli di Pindaro e di Sofocle non sono che una prosa poetica, cioè un genere sostanzialmente falso nell'arte antica, per chi non sappia ricostruire la loro forma, scoprirne il magistero delicato, indovinare l'euritmia del tutto e delle parti, ravvivare insomma l'espressione dell'ordine e della simmetria a cui è informata ogni opera greca. E nei Latini, pur tanto distanti dai Greci, mentre per alcune coincidenze ritmiche crediamo d'essere meno discosti, sentiamo un ritmo ben diverso e accomodato al nostro sistema accentuativo, di maniera che riceviamo impressioni fallaci, che provocano torti giudizi. Pensi adunque il lettore quali elementi manchino per giudicare un'opera d'arte, quando la forma, che ne è parte così sostanziale, abbia perduto non pur ogni prestigio ma ogni significato. Non vi troveremo più il poeta, ma secondo la frase di Orazio *disiecti membra poetae*.

Per intendere quale importanza abbiano le reliquie della poesia greca per la storia dell'arte convien pensare al posto che tengono nella vita le arti ritmiche, cioè la poesia, la musica, il ballo, in paragone delle arti figurate. Quelle sono in qualche modo più istintive, e perciò più popolari: queste non si esercitano senza riflessione, che richiede spirito più maturo e più colto. La canzone sgorga limpida e intonata dalla bocca del monello, che non saprebbe ritrarre con la matita una semplice linea; l'ottava, il ballo campestre sono eseguiti a tempo perfetto dal villano, che di statue e di quadri non capisce nulla. E invero le arti ritmiche, movendosi nel tempo, rappresentano più naturalmente la vita e il moto degli affetti. Perciò esse ci accompagnano nelle feste religiose civili e famigliari, nei casi lieti e dolorosi, esse scuotono i sensi, esaltano gli animi, esercitano sopra tutti un potere molto superiore alle altre. Di che ebbero chiara intelligenza i Greci, e non pur i filosofi, ma antichissimi legislatori doriesi, i quali spesero tante cure a scegliere i ritmi e le melodie che educassero la gioventù a sentimenti nobili e vigorosi. Al contrario le opere figurate restano per così dire tutte dell'artista, e come uscirono dalle sue mani, durano immobili innanzi allo spettatore che le ammira e se ne commove per quanto le capisce. Ma la parte ch'esso prende alla creazione altrui è ben poca cosa a petto di quella più diretta e più intima che gli è riservata nelle opere ritmiche. Queste, che si conservano affidate a segni muti e convenzionali, pigliano forma ed espressione

quando sono ravvivate dall'azione di chi le eseguisce. L'autore lascia all'esecutore la miglior parte di sè; quella di scoprire i segreti più intimi dell'arte sua e di rinnovare in sè stesso l'ispirazione e l'entusiasmo da cui l'opera fu creata. Così in qualsiasi luogo o tempo anche lontano lo spettatore la vede nascere come nel primo istante, la sente esplicarsi viva e palpitante nelle parole, nei suoni, nei gesti, e ne riceve impressioni incomparabilmente più forti che da un lavoro immobile di pittura o di plastica.

Ma le opere ritmiche, appunto perchè hanno una parte più intima e più profonda nella vita popolare, scomparso quel mondo in cui fiorirono, interrotta la tradizione viva dei modi in cui erano esercitate, rimangono più oscure, più fredde, più piene di misteri. Anche se avessimo i segni del canto e della mimica, sarebbe pur sempre incomparabilmente più facile all'archeologo ricomporre un tempio in rovina, ristaurare un gruppo spezzato, che riprodurre un canto di Pindaro, un coro tragico, un iporchema, ed anche recitare semplicemente Omero come un rapsodo. Ma per giunta quei segni andarono perduti, e di tutta quella festa di suoni, di danze, di poesia, onde fu bello e lieto il mondo antico, le melodie sono scomparse, mal noti sono i movimenti del ballo, fissati ne' bassirilievi e nelle pitture di pareti e di vasi, e i monumenti meglio conservati dell'arte che si muove sono i ritmi della poesia. Questi soli ci porgono le traccie per ricostruire le opere d'arte, e quantunque ci diano soltanto il disegno senza il colorito, in un'arte

sostanzialmente plastica il disegno non è la cosa minore.

All'importanza che la cognizione dei metri tiene nell'arte s'aggiunge quella ch'essa ha per la critica. Come le leggi ritmiche del discorso poetico siano di grande aiuto ad emendare i testi non è bisogno ch'io dimostri. Esse compensano in qualche modo la maggiore difficoltà che la frase poetica oppone al lavoro critico. Sarebbe lungo a dire quante lezioni siano state provate false, quante lacune ed interpolazioni scoperte, quante correzioni suggerite dalla forma dei metri, e quanta parte essa abbia avuto nel determinare l'età e l'autenticità di alcune opere, che la tradizione attribuiva ad altri tempi e ad altri autori.

Eppure, mentre gli studi dell'antica arte figurata hanno in Italia molti cultori, la ricerca delle arti ritmiche rimane tuttora negletta, e non che tenere il posto che dovrebbe negli studi dell'antichità classica, non si riguarda ancora per ciò ch'essa è veramente, cioè come un'altra metà dell'archeologia dell'arte. La moltitudine dei monumenti figurati che il nostro suolo mette continuamente in luce attira lo sguardo degli studiosi, mentre li sconforta la maggiore difficoltà dianzi accennata di ravvivare le arti ritmiche di un mondo sepolto. Così anche lo studio delle forme poetiche rimane in quello stadio elementare e superficiale che nulla contribuisce ad affinare il senso e guidare il giudizio, ma è inutile ingombro della memoria, come le cifre d'una statistica a chi non ci veda più in là dei numeri.

Tutto questo mi persuase che non sarebbe stato inutile dare forma di libro ad una serie di lezioni da me fatte l'anno scorso all'Università Romana. Quali e quante fossero le difficoltà dell'impresa e come io abbia tentato di vincerle sarebbe troppo lungo ragionarne qui, e per chi non abbia molta consuetudine con questa materia anche prematuro. Solo una cosa gioverà avvertire. Chi s'addentra un po' nello studio della Metrica suol trovare molte cose oscure e molta varietà d'opinioni intorno alle basi stesse della dottrina, tanto che non è strano se altri domanda: esiste veramente questa dottrina metrica, certa, definita, sicchè non rimanga altra fatica che quella d'impararla? L'abbiamo noi ricevuta dagli antichi così compiuta, come la retorica, in maniera che trovi esatto riscontro nei monumenti? O almeno rimane in questi tanto da ricomporla? A coteste domande m'ingegnai di rispondere nell'Introduzione esponendo in breve le fonti di questa disciplina e gettando un rapido sguardo sugli studi antichi e moderni intorno ad essa. Credetti necessario anzi tutto rassicurare il lettore e fargli vedere che in mezzo ad alcune parti oscure e controverse havvi un ordine importante di fatti ormai posto in sodo e guadagnato alla scienza. Questi fatti dimostrano che gli avanzi della poesia greca, e principalmente i canti lirici, anche nella forma ritmica sono monumenti d'un'arte geniale, per purezza di linee, per simmetria di parti, per finezza e varietà di lavoro non inferiori alle opere più perfette delle arti figurate. Il primo ufficio della dottrina

metrica è di ricostruire questi monumenti e restituirli per quanto è possibile alla loro primitiva integrità: ufficio non dissimile da quello che per i monumenti d'altro genere è proposto all'archeologia. La metrica entrò ultima nel concerto delle scienze archeologiche; ma da quando acquistò una chiara consapevolezza di sè, procedette nel suo lavoro con mirabile costanza ed energia, e fra molte incertezze, ben naturali in così delicata materia, ormai aggiunse alcuni tesori alla storia dell'arte e divenne per gli studiosi nuova sorgente di nobili ed alti diletti.

In un libro così pieno di citazioni e di segni, che spesso si rompono durante la tiratura, la mancanza d'ogni errore tipografico sarebbe piuttosto miracolo che natural cosa, e tanto più quando l'autore viva lontano dalla tipografia. In questa parte io m'affido del pari alla sagacia e all'indulgenza dei lettori; i quali se troveranno il libro abbastanza emendato, lo dovranno anche alla diligenza del Prof. Stampini, che in questo penoso lavoro di correzione mi prestò il suo valido aiuto.

Roma, 1 giugno 1882.

INDICE

INTRODUZIONE

Le Fonti della Dottrina Metrica.

Le fonti da cui possiamo attingere gli elementi per ricomporre la dottrina delle forme poetiche sono di due specie: i monumenti della poesia greca e latina che ci furono trasmessi o interi o in frammenti: alcuni scritti teorici di ritmica e di metrica. È necessario conoscere anzi tutto queste fonti e vedere qual frutto possiamo trarre dalle une e dalle altre. Le prime non si possono conoscere e giudicare nel loro giusto valore qualora non siano esposte in relazione alle origini, ai progressi, alle vicende dell'arte metrica; le altre vanno studiate in relazione al loro nesso con l'arte del tempo classico, per riconoscere quale fondamento abbiano in quella, quale riscontro esse trovino nei monumenti poetici e quanta parte derivi da teorie posteriori e da combinazioni arbitrarie. Diremo adunque anzi tutto dei monumenti poetici secondo la progressiva esplicazione delle loro forme; appresso faremo una breve rassegna delle teorie metriche tramandate dall'antichità.

La Metrica nell'Arte.

I monumenti più antichi della letteratura greca conservati fino a noi sono i poemi omerici; il primo verso che troviamo è l'esametro dattilico, non aggruppato a strofe, ma sciolto (κατὰ στίχον). Però l'Iliade e l'Odissea non sono certamente i primi canti della Musa greca; e potrebbesi affermarlo anche se non ci fosse dato raccogliere notizie certe sulla letteratura precedente. Nessun'arte può cominciare con lavori così perfetti e grandiosi, ai quali è necessaria una faticosa preparazione, una lunga serie di tentativi, così per adattare la materia come per dare sesto alla forma. I fatti eroici (κλέα ἀνδρῶν) dovettero prima essere narrati in poemetti brevi e semplici, quali sono i canti di Femio e di Demodoco nell'Odissea. Ma è verisimile che nemmeno i canti epici fossero i primi e più antichi saggi di poesia, i quali vanno cercati piuttosto nel culto divino e nelle canzoni popolari. Nei poemi omerici la religione e la mitologia sono giunte a tale, che presuppongono una lunga elaborazione, non pur nello spirito del popolo, ma ben anco nella poesia religiosa. Gli dei non sono più quelle figure tetre e gigantesche, quali si concepivano dapprima le forze della natura, e di cui rimangono le memorie in altre leggende; sono esseri umani, superiori bensì in potenza e trasfigurati in maniera ideale, ma che hanno predominanti le qualità dello spirito e sono mossi ad operare da motivi umani. Già in Omero e in Esiodo il significato di alcuni miti è oscurato; molti nomi e soprannomi degli dei e le maniere d'invocarli accennano a formole antichissime, di cui non è certo che quei medesimi poeti avessero un concetto chiaro, come apparisce in alcuni tentativi etimologici di Esiodo.

Quei nomi, quelle formole e le genealogie degli dei ebbero forma e diffusione dalla poesia ieratica, e la tradizione ci

conservò i nomi più o meno favolosi di poeti antichissimi, che hanno carattere schiettamente religioso. Quasi tutti sono detti traci, cioè appartenenti al culto pierio delle Muse, là dove prima si coltivarono le arti musiche. Lasciando anche Lino, Ialemo, Imeneo ed altri figliuoli delle Muse, nella tradizione popolare Orfeo e Museo erano considerati come i primi e venerandi cantori dell'antichità e come predecessori di Omero e di Esiodo. I loro canti e quelli d'Eumolpo appartennero alla cerchia religiosa de' misteri orfici ed eleusini; Crisotemi, Filammone sono detti cantori d'inni religiosi; i canti di Oleno e di Pamfo si conservarono a lungo nel culto di Apollo; Tamiri è ricordato da Omero come cantore tracio della cerchia di Orfeo [1]. I canti che si conservavano di quei poeti in tempi posteriori erano certamente apocrifi; ma non pertanto quei nomi provano sempre una ricca letteratura religiosa anteriore alle canzoni eroiche. Non è dato sapere quale fosse la natura e lo stile di quei componimenti, nè certo possiamo conghietturare dalle reliquie dei canti orfici. Però da quanto troviamo ne' poemi omerici si può ritenere che comprendessero due generi piuttosto confusi che distinti l'uno dall'altro; il genere lirico, che doveva predominare nelle preghiere, negl'inni di ringraziamento e in simili canti, e il genere epico, dove si celebravano le imprese di qualche Dio. Come adunque il drama greco ebbe origine dalle rappresentazioni sacre del culto dionisiaco ed acquistò esistenza sua propria quando uscì dal ciclo mitologico di Bacco a leggende di eroi e di uomini, è verisimile che l'epos, come forma profana, nascesse da quei racconti sacri, passando dalle imprese divine alle umane.

---

(1) Vedi B. 594. Nelle citazioni dei poemi omerici indicheremo per brevità i libri dell'Iliade con lettera maiuscola e quelli dell'Odissea con lettera minuscola. Così, p. es., B indica il secondo libro dell'Iliade, β il secondo dell'Odissea.

Di alcuni generi di poesia religiosa rimangono ancora testimonianze nei poemi omerici; di altri ne' costumi e nelle imitazioni di tempi posteriori. Nell'offrire il sacrificio s'invoca il Dio e lo si prega di accogliere benigno l'offerta. Questa invocazione cantata in forma solenne e secondo il rito dicevasi νόμος. Un'altra specie di canto religioso è il peana, cantato in coro e di carattere un po' meno grave (Α 473, Χ 391). Il peana come inno di guerra non si trova ancora in cotesti poemi, ma fu d'uso antichissimo a Sparta. Nelle parti meno antiche de' poemi omerici restano traccie di poesie con carattere più mondano. Havvi per esempio l'iporchema nello scudo di Achille (Σ 590 sgg.) ov'è descritta una danza di giovani e di donzelle, mentre uno canta al suono della cetra. Questo medesimo ballo ritorna ne' Feaci (ε 256 sgg). Alle danze armate de' Cureti allude forse Omero, quando chiama danzatore il cretese Merione (Π 617). I canti nuziali si usavano nella più remota antichità, sicchè d'Imeneo si fece un figlio delle Muse. La sposa era accompagnata in sulla sera a casa dello sposo al lume delle fiaccole, in mezzo a suoni, canti e balli (Σ 491 sgg.). Nè meno antichi sono i canti funebri, che troviamo nei funerali di Ettore (Ω 720 sgg.); in quelli d'Achille cantano le Muse stesse (ω 60). Omero ricorda altresì il canto di Lino durante la vendemmia (Σ 570), che si eseguiva mentre giovani e donzelle portavano i grappoli nelle ceste.

Il canto in Grecia era compagno a tutte le età, a tutte le condizioni della vita. Sono antichissime le cantilene per addormentare i bambini (βαυκαλήματα); cantano le donne al telaio, come Circe e Calipso (κ 227, ε 61); una specie d'inno a Cerere, detto ἴουλος, era in uso nel contado e nei forni. All'aprirsi della stagione v'era il canto della rondinella; dopo le messi l'εἰρεσιώνη. Canti scherzosi e mordaci, per lo più alternati, si usavano nelle feste campestri. I mietitori avevano un proprio canto (λιτυέρσης), come pure lo avevano i soldati. Nè vanno dimenticate le formole ma-

giche e gli scongiuri (ἐπῳδαί, ἐπᾴδειν) che già troviamo in Omero, quando i figli di Autolico arrestarono con questo mezzo il sangue ad Ulisse, ferito alla caccia del cinghiale (τ 457). Sentenze e proverbi già da tempi antichissimi presero le forme metriche che conservarono dopo.

Se restassero reliquie sufficienti di cotesti canti religiosi e popolari, noi possederemmo i tipi fondamentali su cui furono modellate le forme poetiche posteriori, e potremmo seguirne i progressi dai ritmi ancora informi dei canti popolari a quelli più perfetti dell'arte; perchè appunto la letteratura greca, che nacque spontanea e senza modelli, tiene le sue radici nella letteratura del popolo, che fu anche in progresso di tempo la vera fonte d'Ippocrene a cui si abbeverarono i poeti. Ma sventuratamente i poemi omerici fecero dimenticare quanto aveva fiorito prima di essi e rappresentava gli stadi di mezzo fra la rude cantilena e la perfezione poetica. Nei poemi omerici adunque noi troviamo l'esametro ormai trattato magistralmente e di tutti i ritmi che lo precedettero, non ci rimane che qualche conghiettura possibile. L'esametro non è metro semplice nè di facile trattazione; esso non ha il carattere dei ritmi popolari e primitivi, che sogliono essere brevi. Così Ennio, quando lo sostituì al saturnio, lo chiamò *versus longus*. I nomi di ἐνόπλιος come ritmo delle danze in armi, di προσοδιακός e παροιμιακός come ritmi delle processioni religiose, condurrebbero ad ammettere l'uso antichissimo della tripodia dattilica (κατ' ἐνόπλιον) ed anapestica (προσοδιακός, παροιμιακός); quello di ἴαμβος ὄρθιος accenna all'uso di questo piede lento e maestoso nei νόμοι ὄρθιοι della poesia religiosa; quello di σπονδεῖος ricorda i canti sacri delle libazioni; l'ἰθυφαλλικόν conferma l'uso della tripodia trocaica nelle processioni dionisiache. L'antichità di alcuni ritmi è attestata anche dal loro uso posteriore in peani, treni, e simili canti, che conservavano la forma tradizionale. Notisi inoltre che l'anapesto è il ritmo naturale del passo regolare,

come il trocheo è il ritmo del ballo (χορεῖος); quindi la somma verisimiglianza che questi ritmi accompagnassero le processioni e le danze. Archiloco prese il giambo dalle canzoni licenziose e mordaci delle feste campestri. Finalmente il nome di παίων o παιάν, che vien dato al piede di cinque tempi, rivela l'uso del piede stesso ne' peani.

Queste osservazioni, anche se conducono a risultamenti particolari molto scarsi ed incerti, nondimeno provano cosa molto importante nella storia delle forme poetiche, e conforme del resto a quel carattere popolare e spontaneo, nel quale consiste l'originalità della letteratura greca; provano cioè che i piedi dei tre generi, dattilo-anapestico, giambo-trocaico, peonico, erano già nella poesia anteriore all'omerica, e che i ritmi entrati via via nell'arte si trovavano nelle canzoni religiose e popolari. Che se il ritmo dattilico, nella forma dell'esametro, giunse primo a perfezione ed ebbe la gloria di essere l'unica forma letteraria fino ad Archiloco, ciò avvenne perchè la narrazione epica, pel suo carattere tutto oggettivo ed impersonale, doveva per ragione storica essere la prima forma dell'arte e durare fino a che la vita collettiva nello stato e nella religione assorbiva la vita individuale co' suoi affetti e le sue passioni. L'esametro erasi formato anch'esso nella poesia religiosa; antiche leggende lo attribuivano ai poeti traci o all'oracolo delfico; lo stesso nome di ἔπος dato a quel verso allude probabilmente all'uso di esso negli oracoli. Quali stadi abbia percorso prima di acquistare la forma omerica possiamo piuttosto supporre che dimostrare. Questo metro, perfezionato dalla mano d'un gran poeta, semplice e vario ad un tempo, non aggruppato a strofe ma continuato, fu il più proprio alla narrazione epica, così tranquilla, ampia, tutta esteriore, dove la persona del poeta non comparisce mai.

La formazione della metrica greca segue le stesse leggi di quella delle arti plastiche. Quando un grande artista trovò la forma più propria a determinate composizioni, quella

forma, consacrata dalla sua autorità, rimane la stessa in tutti i tempi posteriori. Negli artisti greci domina la ricerca delle forme perfette anzichè lo studio di originalità. Nella scoltura vediamo un numero infinito di statue ripetere le stesse pose, gli stessi atteggiamenti. L'opera era tutto; l'artista non importava, e non sappiamo che alcuno sia stato accusato di plagio, quasi ne mancasse l'idea. Perciò vediamo anche certe forme poetiche ripetersi indefinitamente nei varii generi, con l'unico studio di renderle più armoniche, più varie, più adattate al soggetto. Questa tradizione metrica era conservata, non solamente dall'autorità dei grandi modelli, ma pur anco dalle società dei cantori, come gli Omeridi, e dopo da quelle de' poeti nei grandi centri di coltura, Atene, Alessandria, Roma; nè solo praticamente, ma, dopo Alessandro, anche dagli studi teorici degli eruditi, che poi si diffondevano nelle scuole. Così l'esametro restò per tutta l'antichità il metro proprio del poema epico, e ne restano moltissimi esempi greci e latini, di maniera che possiamo seguirlo in tutte le sue fasi e modificazioni fino agli ultimi tempi.

La prima forma lirica che più si accosta all'esametro epico è il metro elegiaco. Dove e come sia nato non sappiamo e dobbiamo ancora ripetere con Orazio: « adhuc sub iudice lis est ». Esso ci apparisce dapprima nei canti guerreschi di Callino e di Tirteo, divenne appresso la veste della poesia sentenziosa in Solone e in Teognide, e quindi forma popolarissima d'una poesia tranquilla, modesta, della riflessione filosofica e della sapienza politica, e sfogo di svariatissimi pensieri e sentimenti, ora lieti, ora malinconici, ma sempre temperati. Il distico fu pure il primo principio della strofa, che giunse a tanto sviluppo nella poetica posteriore.

Ma il vero creatore della poesia lirica fu Archiloco, vissuto intorno all'anno 700 av. Cr. È la prima persona storica di poeta che apparisca nell'arte, figura gigantesca e terribile nella passione. Attingendo a fonti popolari egli riduce ad

arte i ritmi di genere doppio, applica anche a questi l'uso della catalessi interna, come già usavasi nel pentametro elegiaco, premette l'anacrusi al dattilo, crea il verso misto di metri dattilici e trocaici, il sistema epodico in varie combinazioni, e imprime alla creazione delle forme liriche un impulso vigoroso, che non si arresterà per secoli. Se il giudizio degli antichi assegnò ad Archiloco un posto accanto ad Omero, non fu solo pel contenuto poetico, ma ben anco per quella mirabile varietà di nuove forme ch'egli introdusse nell'arte (1).

Ad Archiloco seguirono intorno all'anno 600 av. Cr. i poeti di Lesbo, Saffo e Alceo, che primi composero vere strofe, e per lo più di quattro membri. I metri prediletti da questi furono logaedi e ionici; poi i dattilici in forma nuova, cioè con la base libera. Grande fu l'influsso dei poeti lesbici sugli Alessandrini e sui Romani, perchè quelle forme erano la veste di sentimenti personali e interamente soggettivi. A questo genere appartiene anche Anacreonte di Teo, circa l'anno 550 av. Cr., che nelle sue molli canzoni usò l'ionico a minore e i gliconei, e fu molto imitato fino ai più tardi Bizantini. Però Anacreonte non fu soltanto poeta dell'amore e del vino; per quanto è dato giudicare dai frammenti, egli usò metri anche più energici e focosi, accostandosi ad Archiloco. Intorno allo stesso tempo Hipponax e Ananio crearono i bizzarri metri scazonti, che poi ebbero voga fra gli Alessandrini e i Romani. Di molte fra queste forme della lirica soggettiva rimasero disgraziatamente pochi saggi e frammenti originali; maggior copia d'esemplari abbiamo nelle imitazioni posteriori e principalmente latine.

Affatto diversa da quest'arte ionico-eolica è la lirica dei Dori. Le poesie d'Alceo, di Saffo, di Anacreonte manife-

(1) Mar. Victor., 4, 1 (Archilochum) quem parentem artis musicæ iuxta multiformem metrorum seriem diversamque progeniem omnis ætas canit.

stano i sentimenti del poeta e sono cantate da una sola persona; quelle dei Dori, cantate dai cori nelle feste religiose e in altre occasioni solenni, accompagnate spesso alle danze, sono l'espressione grave, seria, dignitosa degli alti e nobili sensi d'una moltitudine. È questa la grande arte così nella materia come nella forma, ricca di belle e armoniose combinazioni di ritmi dattilici e giambo-trocaici, dei facili logaedi e dei severi epitriti. La composizione si allarga nella strofa, artificiosamente composta di metri disuguali, e nell'antistrofa che le fa esatto riscontro; la grande unità ritmica si chiude per lo più con l'epodo, non isolato ma corrispondente agli epodi delle triadi seguenti. Il più antico poeta corale di cui restino frammenti è Alcmano, a cui seguirono Stesicoro, Arione, Ibico, Simonide, Bacchilide e Pindaro (circa 480 av. Cr.). Intorno all'anno 600 av. Cr. Arione tolse dal culto dionisiaco e portò nell'arte anche il ditirambo, che dalla sua origine conservò sempre molta varietà e ardimento di metri.

Nella formazione progressiva ed organica dei generi letterarii il drama non poteva staccarsi dal culto popolare e prendere esistenza sua propria se non quando gli elementi epici e lirici di cui si compone avessero raggiunto la loro piena maturità. L'elemento epico è la parte del dialogo, che rappresenta l'azione; l'elemento lirico sono i cori e le parti dette ἀπὸ σκηνῆς, cioè le monodie degli attori e i canti alternati fra essi e l'orchestra. Il drama pertanto è l'ultima e la più complessa forma poetica. Il dialogo è per lo più in trimetri giambici, già prima usati nei componimenti dialogici, come quelli che più ritraggono il linguaggio famigliare; meno frequenti i tetrametri trocaici catalettici, che i Latini dicevano settenarii. Benchè il dialogo sia composto di versi sciolti, lo spirito d'ordine e di simmetria che domina tutta l'arte greca si manifesta non di rado anche qui nell'egual numero di versi profferiti da due attori. Le parti liriche sono imitate per lo più dalla poesia corale dei poeti dorici,

salvo che non è frequente l'epodo, e dove si trova, non compie sempre la triade con la strofa e l'antistrofa, ma è usato pure dopo due o tre coppie di strofe, senz'altra corrispondenza con epodi seguenti. Altri canti sono creazioni più libere de' poeti dramatici; e mentre le composizioni della prima specie ritengono il carattere serio, grave, religioso della loro origine, questi sono più varii e appassionati e mancano spesso di corrispondenza antistrofica, sicchè furono detti s c i o l t i (ἀπολελυμένα). Dei primi creatori della tragedia, Tespi e Frinico, poco sappiamo in quanto al carattere dei componimenti lirici; ma da Eschilo ad Euripide possiamo ancora seguire il progressivo rivolgimento nelle forme dell'arte. Eschilo severo, grande, spesso anche duro; Euripide sciolto, vario, grazioso, ma troppo libero e lontano dall'antica e pura semplicità. Sofocle tiene anche nella metrica il giusto mezzo; ma nelle ultime tragedie si scorge una notevole diversità metrica dalle prime e un sensibile raccostamento al nuovo stile. La comedia, di cui resta il maggior poeta, Aristofane, non ha la severa dignità metrica della tragedia e procede più libera e sciolta. Senonchè questa libertà comica ha dei limiti e non segue le tendenze dei novatori. Aristofane era conservatore anche nell'arte e combattè le novità euripidee, per le quali con giusto senso credeva che l'arte fosse trascinata per una china pericolosa.

Oltre a molte varietà di logaedi, il drama ci conservò dei resti preziosi d'altri metri, che altrimenti sarebbero perduti. L'anapesto vi si trova come ritmo del passo, quale usavasi negli embaterii spartani, ma anche nelle monodie, specialmente ad espressione del dolore; il primo ha un carattere medio fra il metro del dialogo e il metro lirico; il secondo è schiettamente lirico. Troviamo poi metri dattilici, spesso con anacrusi, cretici, peonici, bacchiaci, ionici a minore, epitriti, dattilo-trocaici, dattilo-epitriti, e il dochmio, il ritmo più strano e multiforme che sia stato creato nella lirica greca. Raro nella comedia, esso è frequente nella tragedia,

specialmente ad espressione del dolore intenso e straziante.

Al tempo di Alessandro la feconda vena creatrice è quasi esausta così nella vita come nell'arte. Questa figlia della fantasia e del sentimento cede il posto alla riflessione e alla scienza positiva. Il poeta non lavora più per pubbliche rappresentazioni e non attinge le sue ispirazioni da fonti popolari, ma chiuso nella biblioteca compone per un pubblico di lettori e trae i soggetti e le forme de' suoi componimenti dalla erudizione. Per intendere adunque le diverse ragioni delle forme poetiche, dobbiamo qui arrestarci per un momento e spiegare la vera essenza di quelle, che nacquero e fiorirono nei tempi più belli per l'arte.

In Grecia le tre arti musiche, cioè la poesia, la musica, il ballo, fino dai primi secoli erano unite da un vincolo strettissimo. Questo vincolo si spiega, non pur col substrato formale, che è comune alle tre arti, cioè il ritmo, ma anche col posto che esse tenevano nella vita religiosa e sociale delle popolazioni greche. Abbiamo detto che nelle origini la poesia era unita indissolubilmente alla melodia, così nel culto divino, come nel racconto de' fatti eroici. Orfeo muove le pietre e si concilia le divinità infernali col fascino della sua voce; Femio e Demodoco sono cantori e non rapsodi; il primo verso dell'Iliade invita la Musa a cantare, e non già per figura retorica. Il ballo non è accompagnato soltanto da musica istrumentale, ma dal cantore (Σ 590). Così adunque la poesia non si concepiva senza melodia, più di quanto ora si concepirebbe il ballo senza accompagnamento musicale. I nomi stessi dei componenti poetici, ᾠδή, ᾆσμα, ᾀσμάτιον, μέλος, μελύδριον, εἶδος, εἰδύλλιον, sono indicazioni del canto. Questa unione era rappresentata anche esteriormente in ciò, che il poeta era ad un tempo il compositore musicale delle sue poesie [1],

(1) Cic., *De orat.*, 3, 44, 174: hæc duo musici, qui erant quondam idem poetæ, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et ver-

segnava nel testo le note della melodia e dell'accompagnamento (μέλη e κρούματα) e nei componimenti orchestici anche le figure del ballo (σχήματα, σημεῖα). Pindaro, Simonide, Frinico, Eschilo erano stimati non solo come grandi poeti, ma anche come modelli di buona e classica composizione musicale. L'arte poi era resa ancora più difficile e complicata da questo, che mentre i poeti e i compositori moderni lavorano in generale sulla falsariga di periodi ritmici comuni e prestabiliti, gli antichi, oltre alla poesia e alla melodia, dovevano crearsi anche il periodo ritmico, e in questo dimostrarono tanta freschezza e varietà, quanta nelle parole e nel canto. L'arte adunque era triplice, e comprendeva la melopea, la ritmopea, e la poesia.

Le tre arti musiche potevano unirsi in vario modo. Musica e poesia erano unite negl'inni religiosi e nel racconto epico, che i cantori (ἀοιδοί) eseguivano accompagnandosi con la φόρμιγξ. Al canto era pure unita l'elegia e tutti quei generi poetici che si indicavano col nome di a solo, μονῳδίαι, cioè: il νόμος, il quale, secondo che era accompagnato da stromenti a corda o a fiato, dicevasi κιθαρῳδία o αὐλῳδία. Uscito anch'esso dal culto divino, prese carattere profano, e fu l'unico genere in cui la musica terminasse col soverchiare la poesia, laddove negli altri generi la poesia teneva il primo posto e la melodia, semplice e modesta, l'accompagnava come ancella. Alle monodie appartenevano pure le poesie di Archiloco, di Saffo, di Alceo, di Anacreonte, e in generale di quella lirica che era l'espressione di sentimenti individuali, e differiva dal nomos solo nella corrispondenza antistrofica. Appartengono finalmente a questo genere le monodie del drama.

---

borum numero et vocum modo delectatione vincerent aurium satietatem. Atil. Fortunat., p. 332: qui cum essent non tantum poetæ perfectissimi, sed etiam musici.

Alla musica e alla poesia univasi la danza nell'iporchema e nei canti corali dei Dori e del drama. L'antico drama è più paragonabile alla nostra opera in musica di quello che alle tragedie e alle comedie moderne; ne differiva in questo, che il testo poetico era più importante e prevaleva sulla musica. Quindi la musica era in generale più semplice, e questo spiega come gli spettatori potessero udire le parole di Pindaro e di Eschilo e coglierne il senso, spesso difficile e astruso. Anche la parte ballabile del coro era molto semplice e lenta, perchè eseguita dalle persone stesse che cantavano. Un ballo concitato non avrebbe potuto conciliarsi col canto; sicchè nell'iporchema, che aveva carattere più vivace, è ragionevole ammettere che ballo e canto fossero eseguiti da persone diverse.

La separazione delle arti ritmiche comincia già nel tempo classico, ma non ancora nel genere lirico. La prima poesia recitata [1] fu l'epica, quando al cantore con la cetra succedette il rapsodo col suo bastone (ῥάβδος). Anche l'elegia sembra che si cominciasse a declamare, senza accompagnamento. Fra il canto e la recitazione semplice v'era una specie di declamazione animata e accompagnata da uno stromento musicale. Questa declamazione dicevasi παρακαταλογή e παρακαταλέγειν il declamare. Plutarco attribuisce l'invenzione di questo genere ad Archiloco, probabilmente come primo autore de'giambi [2]. E appunto essa usavasi principalmente ne' componimenti giambici, come dimostra il il nome dello stromento che l'accompagnava, detto κλεψίαμβος. Nel drama tutta la parte dell'azione era recitata e cantate le parti liriche.

---

(1) Ψιλοὶ λόγοι, ποίησις ψιλή la dice Platone nel *Fedro*, p. 278 C. Il recitare dicevasi λέγειν, φράζειν, *dicere*, *loqui*, *pronuntiare*, contrapposto ad ᾄδειν, παίζειν, *canere*, *cantare*, *ludere*.

(2) *De mus.*, c. 28: ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι.

Anche la musica istrumentale prese nell'età classica esistenza sua propria, ma per opera della scuola asiatica di auleti che ebbe il suo nome da Olimpo. La prima specie è il νόμος αὐλητικός che troviamo fino dal tempo di Solone nelle gare di Delfi; appresso si formò anche il νόμος κιθαριστικός. Alla fine dell'età classica havvi traccia d'un νόμος misto eseguito da uno stromento a fiato e accompagnato da stromenti a corda. Ad ogni modo la musica istrumentale non ebbe grande incremento che in tempi posteriori, e conservò sempre il carattere del suo primitivo legame con la musica vocale nell'unica forma dell'a solo.

Dopo Alessandro il fascio delle tre arti ritmiche si scioglie; poesia e musica percorrono ciascuna una propria via [1]. La poesia è destinata alla lettura; i poeti lirici e i dramatici della Pleiade tragica sono puramente poeti e non più compositori. Tale divisione fu piena di conseguenze per la letteratura e per la metrica posteriore. Il gran genere lirico della poesia corale viene abbandonato e si prediligono poche e semplici forme della poesia soggettiva ionico-eolica; la composizione sciolta predomina su quella a strofe; il sistema si scioglie e i membri di esso, che prima erano parti di un tutto maggiore, sono usati come versi indipendenti. Nuove forme poetiche non vengono trovate, eccetto il Sotadeo, tenuto per invenzione alessandrina. La novità si

---

(1) Aristide, p. 32, ricorda anche un ballo schietto, ψιλὴ ὄρχησις, senza accompagnamento musicale. Questo non poteva essere che un genere affatto secondario. Anche Luciano, *De salt.*, p. 302, narra di un famoso ballerino del tempo di Nerone, che eseguì senza accompagnamento varie azioni mitologiche, in maniera da convertire il cinico Demetrio in un grande ammiratore del ballo. Ma questa pare essere stata una prova di bravura anzichè un vero genere d'arte. Nel citato luogo di Aristide troviamo pure l'unione della poesia con una specie di orchestica, cioè con una mimica molto vivace. Probabilmente i ἰωνικοὶ λόγοι di Sotades e di altri poeti erano veramente rappresentati come azioni dramatiche.

cerca più tardi negli artificii e ne'giocherelli d'un gusto corrotto, per esempio nel dare ai componimenti le forme di un'ala, di un uovo, di un'accetta, di un altare, come vediamo nelle reliquie di Simmias, di Dosiadas, di Besantinos [1]. Anche sui metri che restarono in uso la separazione della poesia dalla musica ebbe gravi conseguenze. Alla compiuta educazione musicale, che il poeta riceveva prima d'allora nell'arte armonica, ritmica e metrica, succedette uno studio metrico singolare, che non più animato dal ritmo e dalla melodia, degenerò spesso in forme false e incompiute. L'imitazione degli antichi modelli introdusse licenze ingiustificabili. Per dirne una, in Omero molti casi d'iato e di posizione lunga sono licenze apparenti; la scienza ha dimostrato che un certo numero di parole cominciava col digamma, altre con doppia consonante, sicchè quelle licenze rientrano perfettamente nella regola generale. Ma i poeti alessandrini, che di cotesti fatti linguistici non avevano alcun sospetto, seguirono la prosodia omerica quale appariva loro dopo tanti secoli e tante mutazioni fonetiche, e perciò sono pieni di licenze, a cui non davano altra spiegazione che l'autorità di Omero.

Quando i Romani vennero a contatto coi Greci e cominciarono a sentire gl'influssi d'una civiltà più progredita, presero insieme al resto anche le forme poetiche, a cui la loro lingua non ripugnava, modellandosi principalmente sugli Alessandrini, che poetavano a'quei tempi. Prima essi non avevano che un rozzo ritmo popolare, il saturnio, tentato nell'arte da Livio Andronico nella traduzione dell'Odissea e da Nevio nel suo poema sulla guerra punica. Questo però dovette cedere al primo risveglio del senso artistico. L'ab-

(1) Vedi Bergk, *Anthol. lyrica*, p. 511 e segg. Per comodo degli studiosi i poeti greci e latini sono citati qui secondo la piccola Biblioteca di Teubner, come quella che trovasi più facilmente nelle mani di tutti.

bandono del Saturnio è indicato da Orazio stesso come la prima e più immediata conseguenza del contatto con l'arte greca [1]. La metrica dei Greci trasportata in latino e riguardata nel suo complesso fino ad Adriano, prese il carattere serio, dignitoso, regolare ch'era proprio del popolo e della lingua. In questa difficile applicazione i poeti dimostrarono un retto senso delle proprietà del latino, che sono l'energia e l'armonia, ma non poterono evitarne sempre i difetti, cioè un che di monotono e di rigido. La convenienza della forma col soggetto, che in Grecia aveva le sue ragioni nello sviluppo storico dell'arte, a Roma era lasciato in buona parte all'arbitrio e al gusto de' poeti; i quali non sempre riuscirono bene nella scelta dei metri, e non di rado sbagliarono, come per esempio nei polimetri dell'età ciceroniana.

Ma prima che la metrica greca acquistasse in latino una certa regolarità di forme dovette passare lungo tempo. Allorchè cominciarono a Roma i ludi scenici, Livio Andronico, Nevio, Ennio, Pacuvio, Accio, Plauto, Terenzio portarono i metri del teatro greco sulla scena latina, cioè giambi, trochei, anapesti, cretici, bacchiaci e fors'anco dattili, ma con tanta libertà, o per meglio dire con tanta licenza, che poco rimaneva del loro essere primitivo. Ne' giambo-trochei ogni tesi, meno l'ultima, era per essi ancipite; ancipite era pure la breve del cretico; le arsi troppo spesso disciolte; fra giambi e trochei abusavano di dattili e di anapesti; nell'elisione, nella sinizesi e nelle altre libertà metriche passavano ogni ragionevole misura. Inoltre i comici, imitando la lingua del volgo, usarono tutte le libertà della pronunzia popolare e quindi un numero infinito di licenze prosodiache. Nondimeno i metri comuni del dialogo (*di-*

---

(1) Hor., *Ep.* 2, 3, 156: Græcia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio; *sic* horridus ille defluxit numerus saturnius.

verbium), cioè il trimetro giambico, il tetrametro trocaico (*versus septenarius*) e nella comedia anche il tetrametro giambico catalettico, presero forme abbastanza definite; laddove i metri delle parti liriche (*cantica*), che nella comedia latina corrispondono alle monodie del drama greco, cioè anapesti, cretici, bacchiaci, restarono ancora assai rudi. In progresso di tempo il numero dei metri usati andò restringendosi, come si può vedere riscontrando Terenzio con Plauto, e nella scena restarono più comuni il trimetro giambico e il tetrametro trocaico. Del resto le libertà metriche dei comici dimostrano quanto la lingua popolare latina fosse materia ancor dura e quasi ribelle alle ricche forme della poesia quantitativa, e avesse bisogno d'una schiera di grandi artisti che la rendessero adatta e maneggevole.

Alla sfrenata libertà dei comici, per opera dei quali la metrica greca avrebbe perduta tutta la purezza e il carattere delle sue forme, pose un rimedio salutare Ennio, introducendo l'esametro dattilico. Ennio, vissuto dall'anno 239 al 169 av. Cr., conosceva sin da fanciullo il greco e l'osco, ed era in grado più di ogni l'altro di procedere con accorgimento in quest'opera difficile di adattare il latino alle forme greche. Egli imitò Omero in tutta la struttura del verso e nel maneggio poetico della lingua, e perciò non sciolse più l'arsi del dattilo. Benchè l'esametro di Ennio abbia ancora molte durezze, frequente eccesso di spondei, abuso di elisioni, talora difetto di cesura, con tutto ciò il tentativo riuscì a bene, e l'esametro divenne la forma degli Annales, unico poema nazionale che fino a Virgilio cantasse le antiche glorie di Roma. La popolarità della materia contribuì pure a rendere popolare la forma, e l'influsso di Ennio sulla metrica posteriore fu immenso. Da indi in poi i Romani non acquistarono solamente l'esametro, che resero via via più perfetto, ma ebbero un modello della maniera di trasportare in latino anche gli altri metri. Ennio stesso usò poi anche il metro elegiaco nelle Satire, e il trimetro

giambico e il tetrametro trocaico, e finalmente il Sotadeo alessandrino. L'influsso di Ennio si scorge subito in Accio, che nei componimenti non dramatici ne seguì i principii, e in Lucilio (anno 181-103 av. Cr.) che usò l'esametro e gli altri metri delle satire enniane. Tutto che non manchino durezze, le quali si spiegano in parte col tono libero della satira, i versi di Lucilio rivelano un certo progresso nell'arte metrica. Maggiore progresso si scorge in Lucrezio, benchè il suo esametro manchi di grazia e di varietà.

Verso la fine dell'età ciceroniana Catullo, Calvo ed altri poeti, sull'esempio di Levio, introdussero nella poesia latina un gran numero di metri nuovi, presi in gran parte dagli Alessandrini. Catullo, andato più in su, imitò Saffo e forse Anacreonte; varii metri giambici e trocaici si formarono sui modelli greci e perfino i giambi puri. Fra tutti questi divennero più popolari il falecio endecasillabo, usato fino ai tempi più tardi, e il giambo ipponatteo durato fino a Trajano. Invece il distico elegiaco rimase ancora rozzo e duro. Catullo prese altresì alcune strofe greche, un distico asclepiadeo, il tetrastico saffico, due sistemi gliconei chiusi dal ferecrazio. Fra Lucrezio e Catullo fiorì, oltre a Levio, anche Varrone Reatino, il quale nelle satire polimetriche imitò con buona arte gli Alessandrini; ma ne'versi giambici, trocaici, sotadei continuò ad usare le libertà di Ennio e di Lucilio.

La metrica greca ebbe a Roma il maggiore incremento e la più compiuta esplicazione nell'età d'Augusto. L'esametro per opera di Virgilio e di Ovidio fu condotto a perfezione. Troviamo però ancora in Virgilio, benchè raramente, le libertà di Ennio, come sinizesi, iato, forti elisioni, allungamento della breve sotto la percussione; ma per lo più sono adoperate con fino accorgimento ad ottenere determinati effetti ritmici. Alcune false interpretazioni metriche di Omero, divulgate dai filologi alessandrini, indussero anche Virgilio in qualche errore. Ovidio restrinse ancor più le licenze

virgiliane, non tanto negli esametri continuati delle Metamorfosi, quanto nelle elegie, di maniera che i versi ovidiani, riguardati singolarmente, sono modelli d'armonia e di perfezione metrica; non sempre nella lettura seguita, dove manca la varietà e il colorito di Virgilio e l'artificio degenera in monotonia. Nell'esametro delle Satire Orazio conservò le libertà di Lucilio, temperandone le durezze; i versi delle Epistole sono più regolari.

Il distico, rude ancora in Catullo, vien coltivato e raffinato da Tibullo, da Properzio e più da Ovidio nelle poesie scritte prima dell'esilio. I Tristi e le Epistole dal Ponto non hanno la regolarità metrica dei componimenti erotici.

Orazio introdusse nella poesia latina molti metri di Archiloco, di Alceo, di Saffo, e ciò, nella scarsezza di frammenti greci, è di grande utilità per la storia delle forme poetiche. Di due versi mancherebbe ogni esemplare se Orazio non ce li avesse conservati (Od. 1, 8; Epod. 13). Egli ama la strofa di quattro versi ed aggruppa in periodi tetrastici anche versi eguali, che parrebbero continuati. Se tutte le sue strofe siano imitate da modelli greci od alcune siano di sua invenzione non possiamo sapere. Orazio però trasportando i metri eolici in latino non ne ritenne le libertà, ma, conforme all'indole della lingua e alle necessità della poesia puramente recitata, osservò regolarmente le cesure, non usò sillabe ancipiti, fissò lo spondeo in determinati luoghi, dando così a quei versi maggiore stabilità e dignità. I metri lirici dei Greci non andarono a Roma più in là dei limiti segnati da Orazio. La strofa pindarica fu tentata al tempo suo, ma senza effetto e senza seguito.

Anche la tragedia fu molto coltivata dai Romani al tempo d'Augusto, non però secondo i liberi modelli dei primi tragici latini, ma secondo quelli più regolari dei Greci, e solo con maggiore libertà nell'uso dei trimetri giambici e degli anapesti. Il coro non era inviscerato all'azione, ma più staccato e più libero, alla maniera d'Euripide. Nei canti del

coro si usarono metri dattilici, anapestici, logaedici. La melodia del coro e delle monodie non era più opera del poeta, ma di un maestro di musica [1]. Di questa specie di componimenti ci restano gli esemplari nelle tragedie di Seneca.

Col secolo d'Augusto ha termine l'incremento della metrica latina. I poeti posteriori non attingono più nuove forme dal greco, ma vanno coltivando quelle già prima introdotte. Virgilio e Ovidio sono i modelli dell'esametro; Ovidio anche del distico; Orazio dei metri lirici e giambici. Però la sua strofa di quattro versi, ad eccezione della saffica, è presto abbandonata e i metri lirici si usano continuati. Seneca compose a questo modo non solamente i versi più brevi, ma anche alcuni membri di versi oraziani. Catullo rimase sempre come tipo del falecio e dell'ipponatteo. Intorno all'anno 50 di Cr. Fedro compose le sue favole in metri giambici, e ad esempio di Publilio Siro, di cui erano popolari la sentenze, usò lo spondeo nei posti pari del trimetro. Non seguì per altro i comici nelle altre libertà metriche.

Al tempo di Adriano, mentre continua l'imitazione del secolo d'Augusto, la versificazione latina tende a far rivivere le forme arcaiche, e si composero giambi e trochei con le libertà plautine, si ritentò la polimetria di Levio e di Catullo, come si vede in Settimio Sereno e in Terenziano Mauro del terzo secolo. In pari tempo apparisce, come nella decadenza alessandrina, l'artificio e lo studio de'giuochi metrici, quasi volendo compensare il vuoto del contenuto con la curiosità della forma. L'esempio più notevole sono le poesie di Porfirio Optaziano intorno al 330.

Presso al termine della letteratura greca, nel quinto secolo,

(1) Donato in *Fragm. de com. et trag.* dice: diverbia histriones pronuntiabant; cantica vero temperabantur modis, non a poeta, sed a perito artis musicae factis.

Nonno, sotto l'influsso della metrica latina, diede forma nuova e mirabilmente regolare all'esametro, prediligendo il dattilo, escludendo i versi spondaici, usando come cesura principale quella del terzo trocheo, osservando scrupolosamente la posizione, restringendo assai l'elisione e l'iato. Nonno ebbe al suo tempo seguaci e imitatori, ma fiorì troppo tardi per esercitare un influsso durevole. Negli estremi tempi la metrica corre presso a poco le medesime sorti così fra i Greci come fra i Latini. In ambedue le lingue i metri più comuni furono l'esametro e il pentametro e alcuni versi giambici e trocaici, ora sciolti ora a strofe. Però il senso artistico era scomparso dalla struttura della strofa, che divenne un complesso arbitrario di versi eguali o disuguali terminati con l'interpunzione. Le strofe erano usate principalmente negl'inni della chiesa, e molto vi contribuì Gregorio Nazianzeno intorno al 360. Nei Greci troviamo il trimetro giambico ed anche il dimetro catalettico e l'anacreontico; nei Latini prevale il dimetro giambico e il trocaico settenario. La decadenza si manifesta anche nella scelta dei metri per i varii generi. Abbandonata la tradizione secolare, Alfio Avito nel terzo secolo e più tardi Festo Avieno usarono metri giambici per materie epiche, e per converso furono composte tragedie in esametri, come una Medea e un Oreste. Gli stessi difetti nella scelta dei metri lirici si vedono in Ausonio e in Prudenzio intorno all'anno 400.

Frattanto nella progressiva evoluzione delle due lingue andava perdendosi il valore della quantità nella pronunzia popolare, e questa incertezza si manifesta anche nella poesia. I poeti cristiani cominciarono a trascurare la quantità, prima costretti dai nomi proprii, e appresso più liberamente in altre parole ripugnanti al metro scelto; più spesso i Latini in parole greche. Nei Greci la quantità si mantiene più a lungo; ma da Giorgio Piside in poi, nel settimo secolo, cominciano a diventare ancipiti i suoni α ι υ, che non avevano un doppio segno, e ad usarsi altre libertà nei

nomi proprii e nei termini tecnici. Accanto alle imitazioni della poesia classica la poesia ritmica popolare, che seguiva l'accento, sopra tutto alla fine del verso, comincia a trovar posto nella letteratura, fra i Latini dal terzo secolo in poi, fra i Greci nella prima metà del medio evo. Questi versi popolari corrispondevano in latino al dimetro giambico e al trocaico settenario, nei Greci al settenario giambico, e dicevasi verso politico, con quindici sillabe. In questi metri è ritenuta la cesura che avevano nella forma classica. Così durante il medio evo la poesia dotta e la popolare vissero parallele, in parte raccostandosi, perciò che la classica rinunziò a sciogliere il giambo e il trocheo in tre brevi, di guisa che queste specie di versi potevansi numerare a sillabe, e studiò una maggiore corrispondenza dell'accento con l'ictus; in parte si mantennero indipendenti, come lo dimostrano i giambi parossitoni dei Bizantini, coi quali vollero togliere ogni significato all'accento grammaticale e conservare quello dell'antico accento ritmico.

La Metrica nella teoria.

Per tutto il tempo che le arti musiche restarono unite nelle opere liriche degli antichi, l'ufficio del poeta era così difficile e vario, che presuppone una istituzione teorica. Tale istituzione doveva non pur comprendere le regole ritmiche e metriche, e quelle delle forme che andavano esplicandosi in ciascun genere, ma estendersi all'arte della melodia e dell'armonia, all'istrumentazione e all'orchestica. Come una era l'arte che comprendeva il metro, il ritmo, il canto [1],

---

(1) λέξις, ῥυθμός, μέλος. Plat. *rep.* 3, p. 398: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. Cfr. Legg. 2, p. 256 C; 7, p. 800 D; Hipp. mai., p. 285 D; Phileb., p. 17 D.

così uno era il maestro, e di tali maestri la tradizione ci conservò parecchi nomi: Terpandro, la scuola del quale possiamo seguire fino ad Aristoclide ai tempi della guerra del Peloponneso; Olimpo che vien detto maestro di Cratete, Laso di Pindaro, Lampro o Lamprocle di Sofocle, Damone di Dracone, che alla sua volta istituì Platone. L'insegnamento delle arti musiche non davasi già solo a coloro che volevano fare i poeti di professione; esso era per così dire il fondamento dell'educazione liberale e necessario per vivere nella società colta [1]. In queste scuole andò formandosi a poco a poco una teoria delle arti musiche, che da cenni posteriori possiamo ricomporre nelle sue linee principali [2]. Essa comprendeva due parti: una era la dottrina pura (τεχνικόν), l'altra dava le regole della sua applicazione (χρηστικόν). La prima comprendeva la dottrina dell'armonia, del ritmo, del metro (ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν), l'altra la melopea, la ritmopea, la poesia (μελοποιία, ῥυθμοποιία, ποίησις). Seguiva poi la teoria dell'esecuzione (ἑρμηνεία, τὸ ἐξαγγελτικὸν μέρος) e quella degli stromenti e del loro uso (ὀργανικόν, ᾠδικόν) e finalmente la parte mimica e ballabile (ὑποκριτικόν). Tutto questo sistema comprendeva la parte puramente formale della poesia e non toccava punto la parte virtuale, che ora direbbesi arte poetica; questa era lasciata all'ingegno e all'osservazione del discepolo. Aristide nel secondo libro ricorda però una parte dell'istituzione che riguardava il potere delle arti musiche sull'animo umano (παιδευτικόν) e trattava del carattere distintivo (ἦθος) dei varii stili, quali possiamo distinguere ancora nei diversi componimenti. I nomi relativi ad essi ci

---

(1) Aristof. *Nub.*, v. 648, ΣΤ. τί δέ μ' ὠφελήσουσ' οἱ ῥυθμοὶ πρὸς τἄλφιτα; ΣΩ. πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ, ἐπαΐονθ' ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν κατ' ἐνόπλιον χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον.

(2) Vedi Aristid. περὶ μουσικῆς, l. 3. Pollux Onom.

sono conservati in alcuni luoghi di Platone, d'Aristotele, di Aristosseno.

L'istruzione delle arti musiche davasi a voce nelle scuole. Ma già nel tempo classico si cominciarono a scrivere trattati e manuali, principalmente sull'armonia e sull'uso degli stromenti; poi sulla ritmica, ch'era strettamente congiunta alla metrica. Di questi primi trattati rimane qualche ricordo nei frammenti d'Aristosseno. Noi sappiamo ben poco delle dottrine che vi si insegnavano e del metodo; Psello, c. 1, dice che prendevano come misura la quantità delle sillabe e che ad essa riferivano le quantità ritmiche. Così metrica e ritmica formavano una sola disciplina. Platone nel *Cratilo*, p. 424, afferma che l'istituzione si cominciava dalla quantità naturale delle lettere, poi insegnavasi quella delle sillabe, e finalmente procedevasi ai ritmi. L'antica terminologia ritmica è conservata in parte nella retorica, perchè appunto la retorica prese i suoi termini tecnici dalla ritmica (1), come περίοδος, κῶλον, κόμμα, ἀπόθεσις, ecc.

Se avessimo più copiose notizie sulla teoria delle arti musiche prima di Alessandro, ci resterebbe un gran lume per intendere la struttura dei versi e delle strofe liriche e molte libertà metriche, forse apparenti, di cui ora non possiamo trovare la ragione. Questo per altro possiamo affermare con sicurezza, che la scienza delle arti musiche restò molto inferiore alla pratica di esse. Sta nell'ordine naturale delle cose che la riflessione si desti dopo la fantasia e il sentimento; fino ad Alessandro regna l'arte; la scienza incomincia qui, dove ha termine la libera e spontanea creazione artistica. Perciò non si può ammettere che la scienza delle arti musiche fosse perfetta quando le altre erano appena in sul nascere. Nè questo contraddice affatto alla perfezione

---

(1) Θρασύμαχος Χαλκηδόνιος, σοφιστής, ὃς πρῶτος περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον εἰσηγήσατο. Suid.

d'un'arte complicatissima, qual era la poesia corale. L'artista non ha bisogno di molte nozioni scientifiche intorno ai mezzi che adopera. Pochi e semplici precetti, anche difettosi, uniti a grandi modelli e a molta ispirazione, bastano alla nativa facoltà del creare; la squisitezza del senso corregge i possibili errori della teoria. Si può estendere anche alla forma il giudizio che Socrate pronunciò sulla sostanza della poesia, ch'essa è opera dell'ispirazione piuttosto che della riflessione [1].

Al tempo delle guerre persiane le arti musiche avevano raggiunto la loro piena esplicazione. Appresso furono accresciute e perfezionate in alcune parti, ma grandi maestri veramente creatori non si trovano più. Invece le scuole crescono d'importanza e stanno a paro con quelle dei retori e dei sofisti. Il vero fondatore d'una teoria scientifica delle arti musiche fu Aristosseno. Nato da Mnasea, che vien ricordato come uno dei musici più illustri, ebbe per patria Taranto, città dove fioriva una scuola pitagorica, che al culto della filosofia univa quello della scienza e dell'arte musicale. Fu scolaro di Lampro, che, a quanto ne dice egli stesso, era partigiano dell'antico e puro stile. Dopo avere viaggiato col padre, passò alla scuola di Aristotele e divenne uno dei discepoli più illustri del grande Stagirita. La preparazione musicale ch'egli recava nella nuova disciplina indicavagli la parte a cui doveva più specialmente rivolgere le sue ricerche e imprimere il carattere di scienza; e in effetto egli trattò con predilezione la storia e la teoria dell'arte musicale e il suo potere sugli animi, ma l'universalità della scuola aristotelica attrasse anche lui, che scrisse pure di filosofia, di storia, di politica, di fisica, di peda-

(1) Plat. *Apol.* p. 22 B. ἔγνων οὖν καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐνὶ λόγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες, ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμῳδοί.

gogia. Cicerone ci conservò la dottrina armonica dell'anima da lui seguita [1]. Della scuola pitagorica egli ritenne il culto della musica e la sua intima unione con la filosofia; ma ne abbandonò le dottrine fantastiche, adottando il metodo rigoroso della scuola aristotelica, la sobrietà e la chiarezza dello stile scientifico. Così egli divenne il rappresentante più autorevole della teoria dell'arte in tutta l'antichità, e quanto rimane di letteratura musicale sono quasi tutte compilazioni dei suoi scritti. E fu gran ventura che un uomo di così acuto e chiaro giudizio e di tanta dottrina si applicasse alla teoria delle arti musiche, quando il loro fascio non era ancora disciolto, ma duravano unite nelle rappresentazioni pubbliche; e benchè ormai avessero preso forme più libere e fatto un gran passo verso la decadenza, vivevano molti sostenitori dello stile semplice e antico, i quali si sforzavano di ricondurle ai grandi modelli classici. Aristosseno fu uno di questi amatori e fautori dell'arte semplice e grande, nemico delle novità introdotte dopo la guerra del Peloponneso, le quali trovavano sempre maggior favore nello scadimento generale del buon gusto. Che se i libri di Aristosseno non salvarono la metrica da goffe teorie in tempi posteriori, le poche reliquie che giunsero fino a noi ci sono aiuto prezioso per ricostruire l'antico disegno.

Lasciando i trattati armonici di Aristosseno, dei quali abbiamo tre libri, dei suoi scritti di ritmica ci restano poche

---

(1) Tusc. 1, 10, 19. Aristoxenus, musicus idemque philosophus, ipsius corporis intentionem quandam (intendi: ait esse animum) velut in cantu et fidibus quæ harmonia dicitur: sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri, tamquam in cantu sonos. Di cotesta teoria non fu primo autore Aristosseno; essa trovasi già in Platone *Phaedon.*, capo 36 sg. in bocca di Simmia. Forse Aristosseno le diede più saldo fondamento scientifico. — Il catalogo delle opere di Aristosseno è dato dal Mahne, *Diatribe de Aristoxeno*, dall'Osann, *Anecd. Romanum*, p. 301 e segg., e più compiutamente dal Westphal, *Metrik*, 2 ed. I, p. 35 e segg.

pagine degli Elementi ritmici e un estratto del bizantino Michele Psellos, del decimo secolo, che riempie qualche lacuna [1]. Questi frammenti contengono un gran numero di termini tecnici, intorno ai quali gli eruditi spesero molte fatiche. Ora però sono interpretati in maniera, che possiamo, non solo intendere quanto vi è scritto, ma in grazia del metodo rigorosamente logico dello scrittore indovinare altresì parte di quello che manca e ricostruire a un dipresso l'edificio della sua teoria ritmica. Oltre a questi frammenti rimane qualche cosa anche di altri suoi trattati ritmici; un frammento di uno scritto intitolato secondo Porfirio, περὶ τοῦ πρώτου χρόνου, uno in Dionigi di Alicarnasso nell'opera περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, c. 14, sulla classificazione delle lettere, due in Mario Vittorino, il primo a p. 2506 sulla fine dei metri, l'altro a p. 2514 sui posti (χῶραι) dell'esametro dattilico. Non potendo qui scendere ai particolari della dottrina di Aristosseno, ci basti accennare ad una delle differenze capitali dalle teorie precedenti. Queste ponevano a fondamento del ritmo la quantità delle sillabe e così confondevano la ritmica con la metrica: Aristosseno vide come la durata varia ed incerta delle sillabe non potesse essere una misura, perchè ogni misura deve essere costante, e stabilì questa misura fuori della lingua e tale che domina la lingua stessa, e la chiamò χρόνος πρῶτος. Secondo le categorie aristoteliche di forma e materia (εἶδος, ὕλη) riconobbe la natura astratta e ideale del ritmo, distinguendolo dalle materie ch'esso informa e che chiamò ῥυθμιζόμενα. Solo a questo modo potè spiegare l'applicazione d'un principio iden-

(1) I frammenti dei ῥυθμικὰ στοιχεῖα furono pubblicati per la prima volta dal Morelli nel 1785 e sono riprodotti, insieme all'estratto di Psello, in calce al primo volume della metrica di Rossbach e Westphal. In quanto ai tre libri ἁρμονικῶν στοιχείων, il Westphal dimostra che il primo appartiene ad un altro trattato col titolo περὶ ἀρχῶν.

tico al suono, alla parola, ai moti del corpo (λέξις, μέλος, κίνησις σωματική) onde hanno origine le tre arti ritmiche. Questo concetto fondamentale, sviluppato con rigorosa coerenza, rese possibile una dottrina metrica distinta dal ritmo e nello stesso tempo in rapporto strettissimo con esso. Nè Aristosseno volle così introdurre un sistema ideale e soggettivo; anzi egli si pone sopra un fondamento tutto oggettivo, coordina scientificamente le norme ritmiche seguite dai poeti ch'egli reputa migliori, come Eschilo, Pratina, Simonide, Pindaro, ecc., e sta così attaccato all'arte antica, che, contro la vera legge ritmica, comprende nel piede l'anacrusi e divide in quattro segni anche le battute di cinque tempi, come solevano fare nel tempo classico. In tal guisa egli ci è tanto più utile ad intendere la metrica dei poeti che fiorirono prima di lui.

Dopo Alessandro la musica diventa una professione speciale; la poesia se ne stacca e il poeta non ha più bisogno di conoscere nè ritmo nè armonia. Accennammo dianzi gli effetti ch'ebbe questa separazione nell'arte; ma non furono meno gravi per la teoria, perchè mentre prima d'allora la metrica aveva la sua ragione nel ritmo e nella melodia, ora non le rimaneva altro fondamento che la quantità delle sillabe. Perciò non solamente cessarono d'essere coltivati i maggiori generi lirici e rimasero in uso i versi e le strofe più semplici, ma nella stessa interpretazione dei poeti anteriori, perduta la scorta della melodia, che spiegava la varia durata delle sillabe, non passò molto tempo che si rimase all'oscuro. Non già che i grammatici alessandrini, i primi dei quali erano poeti essi medesimi, e qualcuno contemporaneo di Aristosseno, abbiano dimenticato improvvisamente il valore ritmico dei versi. Ma ad ogni modo essi non ritennero altro dell'antico sistema se non le categorie generali, di cui si perdette bentosto il vero significato. È cosa molto strana, che mentre nella biblioteca alessandrina si conservavano i testi dei poeti con le note musicali, mentre

Aristosseno distingue così chiaramente i tempi dei piedi metrici da quelli proprii della ritmopea (χρόνοι ποδικοί, χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι), i grammatici sapessero tanto poco di ritmica e di musica, da formare un sistema metrico sopra la quantità, valutando ogni breve per un tempo ed ogni lunga per due.

Che i migliori critici alessandrini, come Aristofane, Aristarco, siansi occupati di metrica, è provato da varie testimonianze. Dionisio *comp. verb.* 26 attesta ch'essi divisero nei loro membri le strofe di Simonide e di Pindaro. Certo i loro studi sui testi dei poeti dovevano offrir occasione di trattare questioni metriche, e le colometrie de'canti corali che troviamo nei codici risalgono senza dubbio ad origine alessandrina. Ma quale metodo, quali criterii abbiano seguito è difficile a determinare, perchè non sappiamo quanta parte degli errori colometrici s'abbiano da attribuire ad essi, così prossimi alla buona tradizione, e quanti ai posteriori. Gli scritti più antichi di metrica di cui resti memoria sono quelli di M. Terenzio Varrone, che ne trattò nel quarto libro *de sermone latino ad Marcellum*, e in uno scritto particolare, col titolo *Scenodidascalus*. Le definizioni varroniane, come per esempio la distinzione fra *metrum* come materia e *rhythmus* come *regula,* accennano alla teoria d'Aristosseno. In Varrone si trovano poi i primi cenni d'una teoria, ch'ebbe gran parte nei tempi posteriori. Egli ammette alcuni metri originarii e fondamentali, da cui sarebbero derivati tutti gli altri per aggiunte e sottrazioni (*adiectio, detractio*). Alcune notizie metriche restano pure in Cicerone, *de oratore,* 3, 44-51 e nell'*Orator* 49-67 dove parla del ritmo e dei piedi metrici nella retorica.

Importantissima come fonte di metrica è l'opera già citata di Dionigi d'Alicarnasso, *de compositione verborum,* nella quale l'autore approfittò degli scritti metrici e ritmici anteriori a lui. Il capo 17 contiene il più antico elenco de'metri. In Dionigi non è ancora scomparsa del tutto la tradizione

della varia durata ritmica delle sillabe. — Un'altra ottima fonte della metrica sta nel libro nono dell'Istituzione di Quintiliano, al capo quarto. Le notizie ch'egli dà intorno al ritmo, alle pause, alla catalessi sono di grande importanza. Gli scrittori di metrica citano un *liber de metris* di Cesio Basso, che visse al tempo di Nerone, e ne parlano con grande rispetto. A noi restano solo due frammenti attribuiti a Cesio, e nemmeno questi probabilmente appartengono a lui; ma la sua teoria pare conservata, perchè il *liber de metris* fu, secondo ogni verisimiglianza, la fonte comune di Terenziano Mauro e di Atilio Fortunaziano [1], e indirettamente degli altri scrittori che adottarono l'accennata teoria varroniana dei metri derivati (μέτρα παραγωγά).

Molto fu scritto di metrica dai grammatici greci. Di alcuni troviamo notizie in Suida; di altri sappiamo da diverse fonti [2]. A noi rimase un solo trattato intero, il Manuale di Efestione, al quale scrissero commenti Longino ed Oro, ed anche questi commenti si conservano in parte, rimaneggiati negli scogli. Efestione, Eliodoro, Filosseno devono essere stati anteriori ad Aureliano, al tempo del quale visse Longino, che commentò il primo e cita gli altri due. È verisimile che Efestione sia quello stesso, che Giulio Capitolino ricorda come maestro di Vero nella vita di questo; degli altri ignoriamo il tempo. In quanto al loro sistema di metrica, per quanto apparisce da Efestione, essi ritennero alcuni fondamenti ritmici generali, ma senza ben conoscere il ritmo e senza dipartirsi dagli schemi puramente metrici dei poeti.

Dopo gli Antonini la coltura decade e va restringendosi in pochi neoplatonici, che resistono ancora alla barbarie invadente. Uno di questi fu Cassio Longino, che, come

(1) Vedi il Lachmann nella Prefazione a Terenziano Mauro, XVI e XVII.

(2) Questi sono: Ireneo, Filosseno, Efestione, Tolomeo Ascalonita, Dracone Stratonicese, Soterida, Astiage, Eugenio, Erodiano, Seleuco.

dicemmo, commentò il Manuale di Efestione con estratti dalle opere maggiori di questo, da Eliodoro, da Filosseno. Oro di Alessandria continuò l'opera di Longino, e gli scogli che restano al Manuale di Efestione derivano dai Commenti di questi due eruditi. Altro neoplatonico fu Aristide Quintiliano, di cui rimane una breve metrica nella sua enciclopedia delle arti musiche. Con lui però comincia quella schiera di epitomatori, i quali senza concetti proprii e senza critica copiano dalle loro fonti e, non conoscendo la materia, non s'accorgono delle contradizioni in cui cadono spesso.

Probabilmente alla fine del terzo secolo visse Terenziano Mauro, africano, del quale abbiamo una metrica in versi. Essa contiene la teoria dei metri derivati ed espone gli oraziani. Terenziano non fu il primo a trattare la metrica in versi, e prima di lui l'aveva fatto Eraclide Pontico; appresso trovò imitatori fra i Bizantini. Africani erano pure il grammatico Juba, della cui opera perduta vien citato il libro ottavo [1], e Caio Mario Vittorino, che scrisse prima del 350 di Cr. quattro libri col titolo: *ars grammatica de orthographia et de metrica ratione.* Come Aristide, egli deriva dalle sue fonti cose di cui poco s'intende, e mentre la prima parte dell'opera contiene una dottrina che si accosta ad Efestione, l'ultima espone la teoria dei metri derivati nel senso di Varrone e di Cesio Basso. Abbiamo anche un frammento della metrica di Atilio Fortunaziano, che contiene la chiusa della esposizione dei metri derivati e poi i metri oraziani. Essa è conforme ai trattati di Terenziano e di Vittorino. Una seconda parte, attribuita ad Atilio, non pare che gli appartenga. Fra questi compilatori una certa indipendenza nella forma dimostra Flavio Mallio Teodoro. Servio nella sua metrica ha la più compiuta enumerazione

---

(1) Vedi il Brink, *Jubae Maurisii de re metrica scriptoris reliquiae.* Ultraiect. 1854.

de'metri appartenenti ad ogni prototipo, e a ciascuno aggiunge un nome suo proprio, tratto solitamente da un poeta greco.

Tra la fine del terzo e il principio del quarto secolo Agostino, prima che diventasse cristiano e padre della chiesa, compose una enciclopedia delle arti e delle scienze, e una parte di essa sono i sei libri *de musica,* in forma di dialogo. Ad onta del suo titolo quest'opera è un vero trattato di metrica, ma scritto con vedute sue proprie, ed anche con tanto scarsa conoscenza della materia, che poco giova per la storia delle antiche teorie.

La metrica trovasi poi come una parte integrante delle *Artes grammaticae.* Diomede trattò la metrica nel terzo libro della sua. Benchè sia uno fra i più ignoranti della materia, è però fra i più importanti, perchè, oltre alle parti comuni agli altri scrittori, nel capitolo *de poematibus* fa una specie d'introduzione alla storia della poesia, dove si richiama spesso a Varrone (1). Anche Flavius Sosipater Charisius trattò la metrica nella sua arte grammatica; ma di quella trattazione non restano che frammenti, i quali consentono con Diomede. Marius Plotius Sacerdos scrisse pure di metrica nel terzo libro della sua *ars grammatica,* ed è il trattato più ricco di esempi greci. Dichiara egli stesso che lo ricavò « de Graecis nobilibus metricis electis a me, et ex his quidquid singulis fuerit decerpto ». Finalmente scrissero fra i Latini Prisciano, che non ha un vero sistema, ma un breve trattato sui metri di Terenzio e degli altri comici, e Rufino d'Antiochia, di cui rimane un Commentario sui metri di Terenzio ed uno *de numeris oratorum.*

Non hanno maggior valore dei Latini i trattatisti di me-

---

(1) Il Jahn nel *Rheinisches Museum,* VIII, 629, vuol dimostrare che la fonte di Diomede è Svetonio, e fonda la sua conghiettura sopra le parole che sono verso la fine dell'opera: *sic uti adserit Tranquillus.*

trica che vissero durante l'impero bizantino. I grammatici della scuola costantinopolitana, che tanto si occuparono a commentare e pubblicare i classici, scrissero pure commenti metrici, che restano in parte estratti negli Scogli. Ma nelle agitazioni de' secoli posteriori sembra che le antiche fonti metriche siansi perdute presto, e che gli scrittori di metrica di cui rimane qualche cosa non avessero a loro disposizione molto più di quanto abbiamo noi, cioè il Manuale di Efestione con una parte dei commenti di Longino e di Oro. Nel secolo XII trattarono di metrica i fratelli Isacco e Giovanni Tzetzes, ma per noi hanno ben poco valore, perchè l'uno pose in versi il commentario ad Efestione, che ci resta, l'altro gli scogli metrici a Pindaro dalla prima ode olintica alla prima pitica, di cui abbiamo l'originale in prosa. Un altro rimaneggiamento del Manuale di Efestione è quello del grammatico Tricha, fatto colla scorta di una cattiva raccolta di scogli. Tricha spiega la sua metrica sopra il testo d'inni religiosi da lui composti con metri antichi, ma con prosodia bizantina. Uno degl'inni è formato dei nove metri prototipi a cui segue l'interpretazione, **ἐπιμερισμοὶ τῶν ἐννέα μέτρων**. Havvi anche un'epitome di questo scritto, che probabilmente appartiene allo stesso autore. Nel secolo XIV scrissero di metrica Manuel Moschopulos, Demetrio Triclinios e Thomas Magister. Nei loro scritti si devono distinguere due parti: l'una che deriva da trattati e scogli precedenti, e questa conserva un certo valore anche adesso: l'altra che proviene da loro stessi. Uno scritto attribuito a Dracone Stratonicese **περὶ μέτρων ποιητικῶν καὶ πρῶτον περὶ χρόνων** è probabilmente di Moschopulos.

Oltre agli scritti speciali di metrica una fonte di utili cognizioni sono gli scogli ai poeti, i quali scogli, a lungo rimaneggiati, presero la loro forma definitiva in quella lunga decadenza bizantina, e in mezzo a molta scoria ci conservarono a quando a quando pregevoli nozioni di teorie molto antiche.

Tutte le opere metriche dell'impero hanno il difetto comune, che si fondano puramente sulle quantità metriche e sulle loro combinazioni materiali, quindi sulla forma esteriore dei versi, pigliando così per diversità essenziali quelle che sono semplicemente varietà accidentali. Ogni lunga vale due tempi: ogni breve la metà; e perciò ogni dattilo è di quattro tempi anche se unito a trochei; ogni combinazione di sillabe, fino a sei, è un piede, senza verun sospetto del valore ritmico delle sillabe e delle pause. I piedi sono un complesso di sillabe e non di tempi, e le serie vengono divise in maniera, che le arsi ora si urtano, ora vengono separate da lunghi intervalli. Per tal modo i versi misti e i composti, anzichè periodi ritmici omogenei, diventano accozzamenti mostruosi di battute di vario valore. A dimostrare la mancanza delle nozioni ritmiche più elementari basti osservare che il pentametro elegiaco, l'asclepiadeo, l'alcaico endecasillabo furono divisi nei piedi seguenti:

– ᴗ ᴗ, – ᴗ ᴗ, – –, ᴗ ᴗ –, ᴗ ᴗ –
– – – ᴗ, ᴗ – – ᴗ, ᴗ – ᴗ –
⏓ – ᴗ –, ⏓ – ᴗ ᴗ, – ᴗ –

che contradicono perfino alle cesure di questi versi. Poi fu creato il piede di due brevi, il pirrichio, che Aristosseno esclude chiaramente dal numero dei piedi. Ritenendo le antiche classificazioni di metri semplici e composti, s'interpretarono per composti alcuni che erano semplici, come il peone, che fu diviso in un trocheo e in un pirrichio – ᴗ, ᴗ ᴗ. Così una goffa applicazione alterava le antiche teorie; la confusione e il disordine entrò in una materia, l'essenza della quale è l'ordine, la semplicità, la simmetria. Eppure in questi sistemi posteriori rimangono non poche traccie di antiche teorie. Così, per esempio, la dottrina dei metra **πρωτότυπα** poneva pochi piedi come tipi primitivi e fondamentali di tutte le varietà metriche, e questi tipi corrispondono con lievi modificazioni ai piedi ritmici.

Non tutti gli scrittori sopra citati seguono una stessa dottrina. Gli uni tentano di spiegare l'origine storica dei metri ponendo a fondamento pochi tipi di versi comuni, il trimetro giambico, l'esametro dattilico, il falecio, e spiegando la formazione degli altri per aggiunte, sottrazioni o combinazioni. Troviamo questa dottrina dei **μέτρα παραγωγά** sviluppata abbastanza diffusamente in Terenziano Mauro e in Diomede e seguìta da Atilio, da Mario Vittorino, da Servio. Ecco, per esempio, come Terenziano deriva altri versi dal trimetro giambico ch'egli pone per base:

⏑– ⏑– ⏑– ⏑– ⏑– ⏑⏒

Sed hæc prius fuere nunc recondita.

Premesso un digiambo ⏑– ⏑– si forma il tetrametro acataletico:

et hoc negat: sed hæc prius fuere nunc recondita.

Premettendo al trimetro un cretico –⏑– si forma un tetrametro trocaico catalettico (*septenarius*):

hoc negat; sed hæc prius fuere nunc recondita.

Aggiungendo al termine un piede bacchiaco ⏑–⏒ si forma il tetrametro giambico catalettico:

sed hæc prius fuere nunc recondita quiete.

Allungando la penultima breve si forma il trimetro scazonte:

sed hæc prius fuere; nunc recordetur.

Togliendo la prima sillaba ne risulta il trimetro trocaico catalettico:

hæc prius fuere; nunc recondita.

Togliendo l'ultima sillaba ne viene il trimetro giambico catalettico:

sed hæc prius fuere; nunc recondit.

Togliendo l'ultima dipodia si ha il dimetro giambico:

sed hæc prius fuere, nunc.

Tolta a questo l'ultima sillaba, diventa catalettico:

sed hæc prius fuere.

Levando al dimetro la prima sillaba, si ha il dimetro trocaico catalettico:

hæc prius fuere, nunc.

Dall'esametro dattilico vengono poi derivati tutti i versi dattilici, anapestici, ionici, coriambici, partendo dalle varie cesure dell'esametro e dalle figure metriche risultanti da esse, cioè:

—⏑⏑—⏑⏑—, ⏑⏑—⏑⏑—⏑⏑——
—⏑⏑—⏑⏑—⏑⏑—, ⏑⏑—⏑⏑——
—⏑⏑—⏑⏑—⏑⏑—⏑⏑, —⏑⏑——
—⏑⏑—⏑⏑—⏑, ⏑—⏑⏑—⏑⏑——

È notevole che i seguaci di questa teoria non ammettono fra i piedi l'antispasto, che fu creato da un'altra scuola. Questa, da qualche indicazione di Terenziano e di Diomede, pare che risalga a Cesio Basso e a Varrone; i quali però alla lor volta la tolsero probabilmente da qualche trattato greco a noi ignoto, come lo dimostrano i termini tecnici di μέτρα παραγωγά, ἀρχήγονα, κόμματα ἀρκτικά, τελικά, κοινά.

L'altra scuola è rappresentata da Efestione, da Eliodoro,

da Filosseno. Efestione, autore del solo trattato compiuto che ci sia rimasto, sembra essere vissuto nel tempo di Adriano e degli Antonini. Di Eliodoro, che è forse un po'più antico, non restano che citazioni negli scritti posteriori. Egli forse è la fonte principale di Juba, dal quale attinsero i grammatici latini. Nulla rimane di Filosseno. Il libro di Efestione è un brevissimo compendio d'un trattato maggiore, e probabilmente un testo di scuola. I caratteri principali della dottrina di Efestione sono questi, che egli ignora la teoria dei metri derivati e ammette fra i piedi l'antispasto. La classificazione dei metri, quale risulta da questo scritto è la seguente:

a) **μέτρα μονοειδῆ**, metri composti di piedi prototipi eguali, cioè giambi, trochei, dattili, anapesti, coriambi, antispasti, ionici a maiore, ionici a minore, peoni:

b) **μέτρα ὁμοιοειδῆ**, cioè metri dattilici, anapestici, coriambi, antispasti, ionici, uniti in uno stesso verso a giambi e trochei. Se una dipodia giambica o trocaica sta in principio ne risultano:

c) **μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά o μέτρα ἀντιπαθῆ**. Mentre cioè per Efestione un coriambo seguito da un digiambo

–∪∪– ∪–∪–

è un **μέτρον ὁμοιοειδές**, un coriambo preceduto dal ditrocheo

–∪–∪ –∪∪–

è un **μέτρον ἀντιπαθές**, e così l'ionico preceduto dal digiambo

∪–∪– ∪∪––

Efestione forma poi una categoria dei metri multiformi, **μέτρα πολυσχημάτιστα**, e sono quelli in cui una dipodia giambica o trocaica abbia lo spondeo nel posto che non dovrebbe, o quando un metro misto nelle serie de'piedi

cambia il posto del digiambo o ditrocheo con quello de'coriambi, ionici, antispasti. Chiama poi **μέτρα ἀσυνάρτητα** tutti quelli che hanno una interruzione interna, come il pentametro elegiaco, ed **ἐπισύνθετα** i dattilo-trocaici. Gli esempi sono tolti quasi tutti da Archiloco, Alceo, Saffo, Anacreonte, Callimaco; pochissimi dai poeti corali o dramatici. Il Manuale termina con una breve esposizione delle forme di composizione metrica, che pare risulti da due squarci diversi. In questo sistema quanto sia stato tolto da teorie precedenti e quanto appartenga in proprio all'autore, non possiamo stabilire. In generale Efestione si dimostra grammatico dotto e di buon criterio, tutto che gli manchi, come agli altri, ogni idea del valore ritmico dei piedi.

Il Manuale di Efestione viene arricchito di notizie dagli scogli, insieme ai quali ci fu tramandato. Questi scogli, benchè pervenuti a noi in forma molto alterata e depravata, risalgono, come dicemmo, ai commenti di Longino e di Oro e contengono notizie tratte, non solamente dalle altre opere di Efestione, ma anche da quelle di Eliodoro e di altri scrittori.

Il sistema di Eliodoro e di Efestione fu seguito da Aristide, che ne ritiene le categorie. Mentre però Efestione non ammette piedi maggiori di quattro sillabe se non in quanto siano scioglimenti di questi, Aristide ammette anche i piedi di cinque e di sei sillabe, e in ciò fu seguito dai grammatici latini e dai bizantini. Anche in taluni particolari egli si scosta dagli altri scrittori di metrica, per esempio nella definizione dei logaedi e nella misura degli anapesti a monopodie. L'opera di Aristide è la più compiuta per quanto riguarda le cesure; ma nello stesso tempo è piena d'errori, che rivelano la sua grande ignoranza della materia.

Abbiamo detto che tutta la confusione e gli errori in cui cadde la dottrina metrica derivarono dalla sua separazione da quella del ritmo. Segue pertanto che nella rassegna delle fonti, da cui dobbiamo attingere le nostre notizie,

si debbano comprendere anche gli scrittori di ritmica ed esaminare quanto essi ci abbiano conservato delle antiche dottrine. I dotti alessandrini portarono molto avanti la trattazione teorica della musica e principalmente la dottrina matematica degl'intervalli e quella fisica dell'acustica. I nomi di Archita, Eratostene, Euclide, Didimo, Trasillo, Teone, Tolomeo, Nicomaco restarono famosi nella scienza dei suoni. Ma di ritmica nulla è conservato, quantunque sia molto verisimile che più d'uno n'abbia scritto. Solo dagli ultimi tempi dell'impero ci restarono alcuni brevi scritti di questa materia, premessi a trattati di armonia; uno del predetto Aristide, del quale ricordammo la metrica, uno di certo Bacchìo, e due di scrittori anonimi. Questi scritti si fondano sulle dottrine di Aristosseno, e perciò conservano molto più dei trattati metrici le teorie ritmiche. Sembra però che Aristosseno non fosse la loro fonte immediata, perchè in qualche parte se ne scostano. Essi ammettono per esempio il **ποὺς δίσημος**, cioè il pirrichio, e per effetto di questo vengono alterate le categorie dei piedi semplici e composti. Aristide poi sbaglia compiutamente la divisione del piede in arsi e tesi, e in altre parti la dottrina ritmica apparisce confusa e derivata piuttosto da combinazioni ideali che desunta dall'arte viva. Perciò l'utile di queste fonti si restringe ad alcune notizie ricavate da Aristosseno, le quali mancano nei frammenti di questo. Importante è il frammento dell'Anonimo, perchè ci ha conservato una teoria sul valore ritmico delle sillabe e delle pause e sulla massima estensione che potevano avere.

Queste sono le fonti che ci restano per ricomporre il sistema delle antiche forme poetiche. Tra queste fonti convien fare parecchie distinzioni. Nei monumenti poetici si devono separare quelli che rimangono del tempo classico prima di Alessandro dagli altri che appartengono a tempi posteriori. Abbiamo detto che la metrica ebbe la sua esplicazione più compiuta nel drama e prima che le tre arti ritmiche si

separassero. Ne consegue che fonti pure e genuine d'una teoria metrica non possano essere altre che i monumenti classici; tutti i posteriori sono imitazioni delle forme precedenti, non sempre ben riuscite e spesso alterate da false interpretazioni. Basti citare le varie forme dell'esametro che si tolsero da Omero, come il μείουρος che terminava con un giambo –◡◡◡–, e quello col terzo piede trocaico,

–◡◡–◡◡–◡–◡◡–◡◡––

prendendo per sillabe brevi quelle che erano state lunghe. Aggiungasi che anche nei generi più semplici della lirica usati dagli Alessandrini e dai Romani rimase bensì la forma metrica, ma il valore ritmico si perdette, come quello del dattilo ciclico equivalente al trocheo, quello de'ionici alternati con le dipodie giambo-trocaiche, e via via. Così dalle forme poetiche posteriori ad Alessandro possiamo tutt'al più avere le prove della maniera in cui allora s'interpretavano le forme classiche e le testimonianze delle pochissime che si crearono di nuovo. Oltre a questo possiamo tener dietro in progresso di tempo alla decadenza dell'arte e all'influsso dei ritmi popolari, che pigliano il di sopra a misura che si altera la proprietà della lingua, su cui erasi fondato l'antico sistema. Ma per la vera metrica, per quella cioè che ha le sue ragioni nel ritmo, dobbiamo arrestarci ai monumenti poetici che giungono fino ad Alessandro.

Nelle fonti classiche ci conviene fare poi un'altra distinzione tra quelle che bastano da sè a cavarne una dottrina compiuta, e quelle che ci somministrano dati troppo scarsi e fanno sentire il bisogno di ricorrere agli scrittori teorici. Nella prima categoria poniamo i versi comuni che venivano recitati in serie isometriche o in distici, dei quali restano esempi copiosi, cioè l'esametro dattilico, il distico elegiaco, il trimetro giambico, il tetrametro trocaico. Questi versi, perciò che venivano recitati o tutt'al più declamati con una

certa enfasi, ma non congiunti ad una melodia, non avevano altre misure che quelle della breve e della lunga e i giambo-trochei anche la sillaba irrazionale. Qui adunque la forma metrica è uno specchio fedele del valore ritmico de'piedi e delle serie, e se anche nessuno scrittore teorico fosse giunto fino a noi, potremmo intendere e spiegare egualmente la loro struttura. Anche nelle forme liriche più semplici, come alcuni distici di Archiloco e de' poeti lesbici, potremmo giungere a risultati abbastanza certi se ne restassero esempi sufficienti; ma qui comincia a mancare la materia. Una certa difficoltà d'interpretazione s'incontra già nei metri composti di Archiloco, dove egli unì una tetrapodia dattilica, un itifallico e un verso giambico, e poi cresce via via ne'ionici, in tutte le varietà de'logaedi, ne'dattilo-epitriti, nel dochmio, e più di tutto nella struttura della strofa corale. Interpretando i versi lirici con le quantità ordinarie, avremmo una mistura incomposta di piedi di tre, di quattro, di sei tempi, un'enorme congerie di assurdità che non si possono togliere, se non ammettendo che la quantità fosse alterata dal canto, e questo conservasse l'euritmia in quelle forme sibilline. Ora la quantità è pur sempre un indizio del valore ritmico delle sillabe, perchè la musica vocale ebbe in Grecia una limitazione nella natura della lingua; cioè una sillaba breve non era cantata con una nota lunga, nè una sillaba lunga con una nota breve. E nemmeno era possibile qual frazionamento della battuta, che nella musica moderna può avere sessantaquattro note e anche più. Le rapide scale, i trilli, i gruppetti sarebbero stati mostruosi per i Greci, avvezzi alla schietta e nobile semplicità della melodia antica, e poi avrebbero oscurato la parola, che anche nel canto conservava l'importanza maggiore. Ma però la forma metrica è un indizio troppo insufficiente del valore delle sillabe, perchè non mostra quanto il suono di una lunga fosse protratto nei singoli luoghi nè quanto avessero a durare le pause. Perduta la melodia si perdette anche il segreto di quelle quan-

tità ritmiche e noi restammo compiutamente nel buio. Ecco adunque il bisogno di interrogare gli scrittori teorici, se mai riesca di ricavare da essi qualche lume.

E quale utilità potremo avere da essi? La risposta data a questa domanda è il criterio principale per una classificazione dei moderni scrittori di metrica. Non possiamo qui passare in rassegna tutta la serie degli studi metrici recenti, perchè una rassegna compiuta, anche breve, diventerebbe una storia lunga. Dobbiamo adunque limitarci ad indicare due direzioni diverse ch'essi tennero e caratterizzarle nei loro rappresentanti principali.

Le dottrine metriche che siamo venuti esponendo brevemente, e in particolare il Manuale di Efestione, che è il più compiuto, durarono sino alla fine del secolo scorso, quando l'ingegno del Bentley si volse all'osservazione delle forme poetiche e diede allo studio di esse un impulso, onde prese nuovo e meraviglioso incremento. In questo primo risveglio cominciò a prevalere l'opinione che s'avessero a gettare da parte tutti i trattati antichi come un ingombro inutile, anzi dannoso, e a rifare la teoria sui testi poetici dietro la scorta del proprio senso ritmico. Goffredo Hermann nel suo famoso libro, intitolato *Elementa doctrinae metricae,* crede che gli antichi scrittori non sapessero nulla delle norme seguite dai poeti classici e che i loro sistemi non siano altro che un ammasso di errori. I principii delle interpretazioni metriche non si possono trovare che nel ritmo, ma anche di questo, secondo Hermann, ci manca la tradizione, perchè i frammenti di Aristosseno sono così staccati e difficili a interpretare, da essere piuttosto di danno che d'aiuto (non modo parum profuit iis qui ad hoc confugerunt, sed obfuit etiam). Non resta dunque altro mezzo se non di ricavare le categorie e le classificazioni metriche dai testi poetici seguendo il senso proprio; e a quest'opera egli si accinse ragionando nel modo seguente:

Il ritmo è l'ordinata successione nel tempo, come la sim-

metria è l'ordinata continuità nello spazio. La legge di quest'ordine, che tutti percepiscono nella stessa maniera, dev'essere oggettiva; deve poi essere formale, cioè propria soltanto dello spazio e del tempo, non delle materie che occupano quegli elementi formali; finalmente dev'essere innata, perchè tutti l'avvertano senza ammaestramento. Una tal legge non può essere che la coerenza nello spazio, la causalità nel tempo, e perciò il ritmo, che è una successione ordinata d'intervalli, non può essere altro che una serie di cause e di effetti. La causa è la percussione, l'*ictus;* questa genera il tempo debole, cioè la tesi. Ne consegue adunque che, non potendo l'effetto essere maggiore della causa, la tesi non possa essere maggiore dell'arsi, nè una breve generare una lunga, e perciò sono legittimi i piedi

◡́◡, –́–, ◡́◡◡, –́––, ◡́◡◡◡,

ma non questi: ◡́–, ◡́◡–, ecc. Per altro l'arsi può anche produrre soltanto la metà dell'effetto suo, e quindi sono pure legittimi i piedi

–́◡, –́◡◡, –́◡◡◡

ovvero può non produrre alcun effetto, ed allora v'è l'arsi nuda, ◡́, –́. In questo modo la serie semplice è di tre specie: arsi nuda, serie di sillabe eguali in quantità, serie di sillabe disuguali. Ecco l'origine del pirrichio, del tribrachys, del proceleusmatico, del trocheo, del dattilo, del peone. La percussione può cadere anche dopo una o due sillabe, e in questo caso v'è un tempo anticipato, che il Hermann chiama ἀνάκρουσις, il quale, non potendo essere generato dalla percussione posteriore ad esso, vuol riguardarsi come effetto d'una causa precedente nella continua successione del tempo. Tale è la natura dei piedi ascendenti ◡◡́, ◡◡–́, e così si stabilisce l'identità ritmica del giambo

col trocheo, dell'anapesto col dattilo. Ma la forza della prima percussione può non arrestarsi alla produzione di una tesi; essa può anche generare altre serie eguali, e così nasce la serie periodica, in cui la prima percussione è principale, le altre secondarie, per esempio

–̋ – –́ –, –̋ ⏑ –́ ⏑. –̋ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑.

Può accadere per altro che a mezza una serie periodica i piedi semplici diventino minori, e quindi abbiamo serie simili a questa

–̋ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑.

All'opposto il piede semplice non può diventar maggiore a metà d'una serie, perchè la prima causa non può generare effetti maggiori di sè. Perciò se nel mezzo di una serie il piede semplice cresce, esso non può essere dominato dalla percussione prima, ma deve avere sopra di sè un'altra percussione principale, sicchè in luogo di una abbiamo due serie, per esempio

–̋ ⏑ –́ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ –́ ⏑.

Sopra questi principii si fonda la classificazione dei metri, i quali comprendono adunque arsi nude, piedi di quantità eguali e piedi di quantità disuguali. E poichè ogni metro può cominciare con l'anacrusi e terminare in catalessi, avremo tutti i metri ascendenti e discendenti. A questi si aggiungono i periodi formati di ritmi disuguali, per esempio di arsi nude e dattili, come l'ionico –́, –́ ⏑ ⏑ e ⏑ ⏑ –́, –́, l'antispasto, che è l'unione del giambo e del trocheo, il dochmio che è l'antispasto ipercataletto ⏑ –́, –́, ⏑ –́. Finalmente è possibile un ritmo di arsi nude, come nella base libera dei logaedi.

Non è difficile accorgersi che il sistema di Hermann si

fonda piuttosto sopra teorie filosofiche che sopra quel senso ritmico universale, che l'autore voleva prendere a guida, e che gli sarebbe stato una scorta più sicura. E in effetto alla prova di questo le teorie di Hermann non si reggono. L'arsi nuda, senza che il piede sia compiuto dal prolungamento della nota e da una pausa, è un errore fondamentale, e con esso cade tutta l'interpretazione ritmica della base, de' ionici, del dochmio. L'urto di due arsi consecutive senza una tesi intermedia condanna pure il suo antispasto, ch'egli stesso confessa avere *admodum molestum et inconcinnum incessum*. Considerato l'*ictus* come una causa che non può generare un effetto maggiore di sè, l'autore nega la possibilità di ritmi comunissimi nella musica moderna, come per esempio ⏑́–, [illegible], e questa teoria considera poi come essenziali certe differenze puramente accidentali, come quella del giambo contratto o sciolto ⏑–, ⏑⏑⏑, del peone e del cretico –⏑⏑⏑, –⏑–, e perciò ammette che il cretico puro, non frammisto a peoni, non possa essere di ritmo peonico. Finalmente i metri di sillabe pari in quantità nel progresso della classificazione restano forme puramente ideali, e non pigliano esistenza se non in sostituzione dei metri disuguali, che avrebbero origine affatto diversa, perchè generati da una tesi di valore doppio; p. es., –́⏑ e ⏑́⏑⏑. Questi criterii ritmici non potevano fare a meno di cagionare incertezze e confusione. Del resto poi Hermann non si emancipò del tutto dalle antiche teorie, ma prese da esse due misure ritmiche differenti dalle solite quantità metriche, cioè il dattilo ciclico e il trocheo semanto; nel primo adunque una lunga e una breve irrazionali, nel secondo una lunga maggiore di due tempi primi. Nell'applicazione della τονή non andò più in là del trocheo semanto. Inoltre egli adottò la nomenclatura comune degli scrittori metrici, aggiungendovi alcuni termini tecnici, e nell'ordinamento della metrica speciale seguì in complesso il Manuale di Efestione. — Il libro di G. Hermann conserverà sempre un gran valore per la

novità e l'acume delle osservazioni, per l'importanza dei risultamenti ottenuti, e per essere stato il primo tentativo di ridurre le forme poetiche in un corpo razionale di dottrine. Questo tentativo fu il punto di partenza di una lunga serie di ricerche, le quali continuano ancora. Ma queste ricerche medesime riuscirono in molta parte ad una confutazione del suo sistema ritmico.

Più saldo fondamento cercò G. A. Apel nella sua metrica, sostituendo categorie veramente ritmiche a quelle ideali di Hermann. L'Apel seguì il principio che quello del ritmo è uno dei sensi fondamentali e immanenti nella natura umana, immutabile per diversità di luoghi e di tempi. Se questo senso generò la musica e la ritmica moderna, non v'è alcuna ragione per dubitare che abbia creato un prodotto eguale nell'antichità. Perciò l'Apel ridusse tutti gli antichi metri alle moderne misure ritmiche, le antiche serie ai periodi che si usano adesso, e a questo modo cominciarono a diradarsi molte tenebre e ad entrare un po' d'ordine dove prima regnava la confusione. In questo indirizzo l'Apel fu seguìto dal Voss. Accade sovente negli studi scientifici che gli eruditi si propongano di dimostrare un principio o di venire ad un risultamento determinato, e non riescano nè all'una nè all'altra cosa; ma nondimeno le questioni chiarite nel cammino percorso, le nuove vie aperte, le ricerche parziali coronate da buon esito formino un progresso importante per la scienza; e così un libro nella storia degli studi resti famoso, non per il risultato finale che si proponeva di ottenere, ma per l'impulso dato e pel guadagno parziale onde arricchì il patrimonio scientifico. La storia della questione omerica prova più d'ogni altra la verità di questa osservazione. Non altrimenti accadde ai cultori principali degli studi metrici, e tale appunto viene ora giudicato il libro dell'Apel. Al principio fondamentale della sua teoria fu opposto, che anche un senso naturale ammette una certa varietà ed elasticità di esplicazione, recando a prova la battuta

di cinque tempi, dura per noi e non usata quasi mai, e invece famigliare agli antichi. Inoltre, se la base del sistema era tutta oggettiva, rimaneva però un gran campo alle interpretazioni soggettive. Per esempio l'Apel divideva il trimetro giambico in battute di $^6/_8$, ⏑–⏑–, laddove il Voss lo divideva in battute di $^2/_4$ ⏑—⏑—, e questo disaccordo fra i due rappresentanti principali del sistema contribuì a scemarne il credito. Ma con tutto questo la teoria dell'Apel recò grandi vantaggi agli studi metrici. Egli ebbe il merito di porre in evidenza la dottrina della τονή contenuta nel frammento dell'Anonimo, e di rendere possibile in questo modo l'interpretazione ritmica della strofa.

La teoria dell'Apel ebbe fra i suoi seguaci anche il Böckh. Ma in progresso di tempo uno studio più accurato dei frammenti d'Aristosseno lo persuase che il fondamento della dottrina metrica non poteva cercarsi altrove che nella sana tradizione ritmica degli antichi. Aristosseno appartiene ad un tempo ancora vicino al fiore delle arti musiche, e le regole seguite dei poeti classici erano giunte fino a lui non alterate. Il Böckh nel suo trattato famoso *de metris Pindari* s'attenne ad Aristosseno, partecipando al disprezzo del Hermann per gli scrittori di metrica che vennero dopo. Del resto anch'egli ritenne le categorie comuni, adottate anche dal Hermann, con l'antispasto e l'urto delle arsi, aggiungendo non poche sottigliezze nell'interpretazione ritmica delle quantità irrazionali. Una sola cosa egli prese da Efestione: la regola che ogni verso non solamente possa terminare con sillaba ancipite, ma debba terminare con una parola intera; e questo è stato il filo che lo guidò a ristabilire i versi nel labirinto della colometria pindarica.

Una direzione opposta a quella di Hermann fu seguita dal Westphal [1], il quale, ammettendo col Böckh il valore della

(1) *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten, von* A. Rossbach *und* R. Westphal. La seconda edizione rifusa dal solo Westphal.

tradizione ritmica di Aristosseno, vuol dimostrare che il sistema dei grammatici non è già il frutto di combinazioni teoriche nè opera di uomini ignoranti, fatta solo sopra i testi poetici, ma si fonda sulla dottrina metrica del tempo classico, tramandata nelle scuole dall'una all'altra generazione. Non già che i grammatici sapessero di ritmica e non abbiano aggiunto errori e false interpretazioni; ma queste si scoprono facilmente, perchè contrarie alle dottrine che troviamo negli scrittori di ritmica. Il complesso delle notizie date dai grammatici s'accorda però e non contradice ad essi, e perciò deve avere per noi la stessa autorità che viene attribuita ad Aristosseno. Per arrivare a tale risultato il Westphal sottopone tutta la tradizione metrica degli antichi ad un ampio e minuto esame, ne classifica le dottrine, e s'ingegna a scoprirne l'origine e la filiazione. Questo grandioso lavoro, mirabile per l'alto ed ardito concepimento come per la vastità e l'ordine del disegno, ricongiunse nella sua unità la gran triade delle arti musiche quale era nei maggiori componimenti lirici, pose in rilievo le relazioni che correvano fra armonia, ritmo e quantità, fece progredire l'interpretazione di Aristosseno e degli altri frammenti ritmici, e finalmente mostrò il legame fra le dottrine ritmiche più antiche e le teorie metriche posteriori. Da nessun libro, credo, più che da questo è dato formarsi una giusta idea dell'arte greca, della ricchezza e varietà delle sue forme, degli elementi che la componevano, i quali nel segreto lavorio di spiriti geniali si contemperavano in una grandiosa e nobile semplicità. Qui veramente s'impara che cosa fosse la creazione ritmica accanto alla melodica e alla poetica, e quale distanza corra tra la fecondità di quell'arte primitiva e originale e le povere irrigidite forme del ritmo nella poesia e nella musica moderna. Quanto però Goffredo Hermann aveva esagerato il disprezzo degli antichi trattati di metrica, tanto credo abbia ecceduto il Westphal nello studio di riabilitarli. Il quale studio mi sembra peccare per due ragioni: la prima è che

il Westphal suppone la dottrina ritmica così compiuta e perfetta in Aristosseno, che ne vuol ricavare le conseguenze estreme fino ne' più minuti particolari: l'altra, ch'egli diede troppa importanza a dottrine posteriori, soltanto perchè non contradicono ad Aristosseno, anche dove di queste egli non parla. Ora nulla prova che certe parti abbiano avuto in Aristosseno la loro piena esplicazione, come, per esempio, quella che riguarda la varia durata delle sillabe nella melodia, e nemmeno è dimostrato che la teoria di Aristosseno, per quanto i frammenti che restano contengano parti fondamentali della dottrina ritmica, si possa redintegrare in maniera, da distinguere qualunque cosa s'accordi o contradica alle parti mancanti. Così in Aristide e in Bacchio si trovano le mutazioni ritmiche (ῥυθμικαὶ μεταβολαί), e solo perchè in Aristosseno non è espressamente ammessa l'eguaglianza del ritmo come necessaria, il Westphal applica tutti i generi di μεταβολαί all'interpretazione ritmica dei metri in modo alieno dal senso ritmico più elementare. In generale possiamo dire che l'autore, per devozione alle sue fonti, dimentica alcune volte quelle norme fondamentali, senza di cui non è dato imaginare alcun ritmo, e fa tacere il senso proprio, supponendo in esso una elasticità di abitudini di cui non può essere capace. Del resto il principio fondamentale dell'opera si riflette nel modo più rigoroso e conseguente nella classificazione dei metri, e qui gli scrittori dell'impero non valgono a sviare lo scrittore dai criterii ritmici ricavati da Aristosseno.

L'oppositore più energico alle idee del Westphal e alla sua riabilitazione dei grammatici fu Enrico Schmidt [1], secondo il quale è uno sforzo vano voler cavare qualche cosa di ragionevole dalle follie di cotesti γραμματεῖς βεκκεσέληνοι, ch'egli copre del maggior disprezzo, deplorando che trovino

(1) *Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung.*

anche al tempo nostro troppo gran numero d'imitatori. Egli crede che unica fonte di una dottrina metrica siano gli scrittori classici, purchè vengano studiati con metodo scientifico, aiutato dal confronto con le lingue e con le poesie moderne. Anche per lui il ritmo è un senso universale, che nell'antichità non poteva essere diverso, e perciò esso è la norma più sicura nell'interpretare le antiche forme poetiche. Questo lavoro è frutto d'un ingegno non comune e di lunghi studi; ma offende spesso la vivacità del linguaggio, l'umore sdegnoso e battagliero dello scrittore, il quale, e per essere uscito audacemente dalla falsariga, e pel disprezzo e il ridicolo che sparge a piene mani sugli ammiratori delle « stupidità bizantine », aizzò contro di sè un gran numero di avversarii. Io non credo che la base su cui lo Schmidt inalzò il suo edificio dia guarentigie sufficienti di sicurezza e stabilità; ma non si può negare che il suo grandioso lavoro contenga un gran numero di osservazioni acutissime ed abbia posto in luce molti nuovi fatti. Egli poi non si occupa de' metri comuni, ma tratta con particolare predilezione la struttura de' periodi e l'euritmia dei maggiori componimenti lirici, e tutti confessano che in questa parte egli contribuì efficacemente al progresso della scienza.

L'audace sistema dello Schmidt, benchè nell'insieme non mancasse di fautori, e avesse incoraggiamenti dal Lehrs, non ebbe molti seguaci, laddove la via aperta dal Westphal è ora percorsa dal maggior numero. Non potendo qui nominarli tutti, ricorderò il più recente, Guglielmo Christ [1], il quale da un lato tempera le conclusioni troppo recise del Westphal, dall'altro segue più da presso di lui le categorie dei grammatici, e benchè il lavoro sia distribuito in generale secondo i criterii del ritmo, ritiene la classificazione tradizionale, comprendendo ne' coriambi e ne' ionici alcuni

---

(1) *Metrik der Griechen und Römer*. 2ª ediz. 1879.

metri, che il Westphal, più conseguente ai principii fondamentali del metodo, pose fra i logaedi. Nè veramente s'intende perchè le due serie

–⏑–⏑⏑–⏑– e –⏑–⏑–⏑⏑–

debbano appartenere ad una stessa classe, quella dei logaedi, e la serie

–⏑⏑–⏑–⏑–

soltanto perchè ha il dattilo nel primo posto, debba appartenere ad una classe diversa, quella de' coriambi. Quanto più ragionevoli i tre gliconei del Westphal! Poi, nel determinare il valore ritmico di alcune serie, il Christ ammette certe quantità approssimative, che ben s'intendono in alcune sillabe irrazionali dei metri recitati, ma non possono conciliarsi col ritmo più regolare di una melodia. Sembra quasi che l'autore voglia trasportare ai metri le dubbiezze, del resto ragionevoli e giustificate, della sua mente: *suam culpam ad negotia transfert.* Ad onta però di queste piccole mende, il lavoro del Christ ha un alto pregio e per l'insieme delle dottrine e per chiarezza di esposizione, da essere accessibile anche a quelli fra gli studiosi, che non hanno una preparazione particolare a questa materia. Inoltre esso comprende la metrica latina, che dopo Goffredo Hermann era rimasta esclusa dai maggiori trattati di metrica.

Ed era ben naturale che la metrica latina non fosse compresa nelle ricerche fondate sopra una base ritmica, perchè essa non è altro che la metrica greca trasportata in un'altra lingua. Una metrica latina non può essere che lo studio del modo in cui questa lingua potè essere adattata alle forme portate dal di fuori, cioè prima di tutto uno studio di prosodia; poi una ricerca dei diversi atteggiamenti che presero i versi per effetto delle qualità ritmiche e melodiche del latino, e per essere i metri lirici separati dalla musica e destinati alla recitazione. Mentre adunque la parte più im-

portante della metrica greca è la ritmopea, cioè la creazione e l'uso dei ritmi, in latino è la metropea, cioè l'uso della lingua e di metri già formati. È una ricerca difficile e complicata, sopra tutto nei primi monumenti poetici, quando la lingua era ancora una materia greggia e indisciplinata; perciò la metrica de' comici è la più difficile e meno accertata. Questo studio, cominciato dal Bentley nel suo trattato *De metris Terentii,* continuato dal Ritschl, dallo Spengel, dal Fleckeisen, da C. F. W. Müller nella sua prosodia plautina, ecc., ecc., trovò negli ultimi tempi grande aiuto nei progressi della linguistica, la quale dimostrò che molte libertà metriche trovano la loro spiegazione nella storia della lingua e nelle modificazioni progressive della pronunzia, della quantità, dell'accento. Anche la metrica degli altri poeti ebbe molti ed illustri cultori, tra i quali primeggia Luciano Müller nel famoso libro: *De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium.*

Tutti questi lavori generali e particolari del nostro secolo diedero un complesso di risultamenti accertati, che può essere ridotto ad un corpo di dottrine coordinate ad un criterio scientifico; ed è poi naturale che quest'opera di coordinamento faccia vedere molti nuovi aspetti delle cose e suggerisca non poche modificazioni e temperamenti delle opinioni altrui. Alcune parti rimangono ancora dubbie, e principalmente quelle che riguardano l'interpretazione ritmica dei metri misti e della strofa. L'omogeneità del ritmo è una delle questioni più importanti che divide ancora gli eruditi moderni. Trattasi cioè di determinare se nelle battute che formano un periodo ritmico o una strofa, la diversità metrica dei piedi sia puramente esteriore o corrisponda ad una diversità ritmica sostanziale. Primo il Bentley nel suo schediasma sui metri di Terenzio stabilì il principio che dall'uno all'altro *ictus* dovessero passare eguali intervalli di tempo. Ciò non basta ancora all'omogeneità ritmica, ma è necessario che gl'intervalli siano pure divisi in ma-

niera omogenea dentro la battuta; altrimenti si dovrebbe ammettere che battute di tre per quattro si potessero alternare con altre di sei per otto, che durano un egual tempo, ma non per questo sono omogenee. L'Apel, il Voss, il Böckh sostennero anch'essi il principio dell'omogeneità ritmica e intrapresero a spiegare in tal senso i metri degli antichi. In questa parte il dattilo ciclico e la τονή portarono già molta luce, e ormai i logaedi, i giambo-trochei sincopati, i dattilo-epitriti non sono più un mistero. Ma il Westphal sostiene la teoria opposta, ed ammettendo pure che nelle serie ritmiche il caso più frequente e regolare sia l'eguaglianza degli intervalli, egli ammette che si usassero anche versi formati di diversi elementi ritmici, come ionici e coriambi misti e il dochmio. A dimostrare questo egli osserva che nei frammenti di Aristosseno e degli antichi ritmici non rimane alcun luogo, che affermi necessaria al ritmo l'eguaglianza degli intervalli, laddove Cicerone e Quintiliano ne ricordano espressamente la varietà. Cicerone nel terzo libro *De oratore*, § 185, dice: « numerosum est in omnibus sonis atque vocibus » (cioè in tutti i generi di musica vocale e istrumentale) « quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis æqualibus ». E poco appresso: « numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et æqualium et sæpe variorum et intervallorum percussio numerum conficit ». Quintiliano poi nel nono libro dell'*Institutio orat.*, cap. 4, § 50, dice: « rhythmis libera spatia, metris finita sunt; et is certæ clausulæ, illi quomodo cœperant currunt usque ad μεταβολήν, i. e. transitum ad aliud genus rhythmi »; e al § 55: « rhythmi, ut dixi, neque finem habent certum (cioè clausulam) nec ullam in textu varietatem, sed qua cœperant sublatione ac positione ad finem usque decurrunt ».

Le prove recate dal Westphal per distruggere quella che secondo il senso nostro è l'essenza del ritmo e per ammettere le serie poliritmiche sono molto deboli. Di Aristosseno

si salvò troppo poco per meravigliarsi che non sia espressa nei frammenti una cosa già presupposta, cioè l'omogeneità ritmica. Dei quattro luoghi da lui citati, il primo di Cicerone ammette espressamente l'eguaglianza degl'intervalli, e i due di Quintiliano la confermano. E in vero quale altro significato possono avere le parole: « quomodo cœperant currunt usque ad μεταβολήν, qua cœperant sublatione ac positione ad finem usque decurrunt », se non quella d'una serie continuata d'intervalli eguali che procede fino ad una mutazione? Potrebbero forse conciliarsi con queste parole dei versi, nei quali un piede seguisse una misura e il seguente una misura diversa? La μεταβολή di Quintiliano indica il passaggio dall'uno all'altro genere di versi, come, per es., dai trimetri giambici ai tetrametri trocaici, dai cretici ai bacchiaci, ecc., ma non una mutazione di ritmo entro un verso medesimo. Rimane pertanto il passo di Cicerone « sæpe variorum intervallorum percussio » come unica base all'edifizio ritmico del Westphal. Anche qui per altro devesi osservare che nel primo dei due luoghi egli dice ritmico « quod metiri possumus intervallis æqualibus ». E come mai poco appresso muta sostanzialmente e quasi per sorpresa quello che affermò poche linee sopra aggiungendo: « sæpe variorum intervallorum », e in modo così semplice come si trattasse di un nonnulla? E come può indicare come frequente una varietà d'intervalli, che in ogni caso sarebbe rara e il Westphal stesso crede ristretta a pochi casi? Non è possibile che queste parole arrechino una modificazione sostanziale alle precedenti, ma il *varia intervalla* o va riferito alla diversa durata dell'arsi e della tesi nei piedi giambo-trocaici e nei peonici (al che non si oppone il contesto, come vorrebbe il Westphal), o alla varia durata delle sillabe nelle dipodie, o alla frequente mutazione di ritmo nei *cantica*, o finalmente le parole contengono qualche errore [1].

---

(1) Il sospetto di un errore nel testo è confermato anche dalla mancanza di concinnità in questo passo ciceroniano. Nelle parole « distinctio

Ad ogni modo, per quanto si creda che il senso ritmico dei moderni sia per così dire irrigidito in poche forme stereotipe e incapace di tollerare le varietà degli antichi, non si possono certamente immaginare melodie, le quali, anzichè esplicarsi omogenee, procedano balzelloni a furia di urti e di spinte, più simili al passo di un ubbriaco o d'un paralitico che a quello d'un uomo sano. Come potrebbero queste conciliarsi con quello spirito di ordine e di simmetria, da cui sono informate tutte le opere dell'arte greca? Aristide medesimo, che pure ammette le serie composte di piedi disuguali, confessa che ne risultano dei ritmi da forsennati [1]. Nulla vieta di ammettere frequenti mutazioni ritmiche dall'una all'altra strofa o periodo o melodia, ma entro uno stesso periodo non è dato supporla più in là che fra metri molto omogenei, in quella guisa che nella musica moderna puossi trovare qualche battuta di due per quattro in mezzo ad altre di tempo ordinario, e la canzone italiana comporta il settenario fra gli endecasillabi. Perciò nei metri misti io non mi dipartii dalla presupposizione dell'omogeneità ritmica, nè trovai buona ragione per rinunziarvi la poca certezza del valore quantitativo che hanno le loro sillabe. In cambio stetti contento ad accennare le varie interpretazioni che quei periodi possono ammettere per essere ridotti ad omogeneità.

---

et æqualium et sæpe variorum intervallorum percussio » le congiunzioni *et et* hanno l'ufficio di polisindeto fra *æqualium* e *variorum*, e nello stesso tempo una di esse è semplice congiunzione fra *distinctio* e *percussio*. Nè molto si guadagna in concinnità leggendo: distinctio et (æqualium et sæpe variorum intervallorum) percussio, attribuendo tutte a *percussio* le parole poste fra parentesi. Si correggerebbe la struttura senza toccare il senso leggendo *percussione*, cioè « la distinzione degli intervalli mediante la percussione ».

(1) περὶ μουσικῆς B, p. 98 e segg. ..... τοὺς γε μὴν τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρωμένους, οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτας, παραφόρους δὲ κατανοήσεις.

In quanto all'uso delle antiche fonti, anche il presente libro ha per base gli elementi ritmici di Aristosseno, sui quali l'edificio di questa disciplina è già tanto progredito. Però io non credo che la teoria ritmica abbia avuto in Aristosseno la sua piena e compiuta esplicazione in tutti i particolari, nè che quei frammenti contengano abbastanza per determinare il valore di tutti i metri. Qualche utile notizia si può ricavare anche dai ritmici posteriori, come lo prova la teoria della τονή contenuta nel frammento dell'Anonimo. Nel seguire Aristosseno come guida principale mi convenne però tener conto anche dei monumenti poetici che ci restano e delle ragioni d'un libro. Per esempio, Aristosseno dice che i πόδες ἑξάσημοι ammettono due rapporti ritmici, il 3 : 3 e il 4 : 2, cioè quei due tempi che ora si dicono $^6/_8$ e $^3/_4$. Perciò nei coriambi e ne' ionici può farsi una doppia divisione: il $^3/_4$ quando sono puri, come in Orazio, *Carm.* 3, 12, *miserarum est neque amori*, e il $^6/_8$ quando sono misti a dipodie giambo-trocaiche. Ma in effetto e ionici e coriambi puri sono cosa tanto rara a paragone dei misti, che non valeva la pena di trattarne due volte. Rispetto agli scrittori di metrica non credo che possa fare astrazione chi scrive di questa materia, perchè, quantunque le loro classificazioni non si fondino sopra criterii ritmici, nè si trovi in essi tutto l'utile che credono alcuni, nondimeno le loro teorie sembrano essere antiche ed avere avuto un certo potere sull'atteggiamento della metrica fra gli Alessandrini e i Romani; poi le loro categorie conservano un certo valore storico e non si possono ignorare senza danno. La nomenclatura poi è in parte viva tuttora.

E a proposito di nomenclatura, è tale la tenacità della tradizione, che persino certi errori, benchè riconosciuti da un pezzo, sono conservati e continuano a dominare in maniera, che la maggior parte degli scrittori moderni, per evitare confusione, vi si adattarono. Il più noto è quello del verso elegiaco, che per quanto tutti sappiano essere un esa-

metro sincopato, si continua a chiamare pentametro. Anche dagli scrittori moderni derivano certe inesattezze di linguaggio che presero stabile domicilio nella terminologia metrica. Per esempio gli antichi chiamavano versi asinarteti tutti quelli in cui si trova un'interruzione nell'alternativa dell'arsi e della tesi, come nel predetto verso elegiaco, dove il terzo piede non ha che l'arsi, e la tesi è in pausa. All'opposto il Bentley restrinse il significato a quei versi che ammettono fra l'uno e l'altro membro l'iato e la sillaba ancipite, e in questo senso continua ad essere usato. Lo stesso Bentley, seguendo l'uso di alcuni tardi scrittori, chiamò arsi il tempo forte e tesi il tempo debole, contro la tradizione migliore degli scrittori di ritmica, i quali dànno ai due vocaboli il significato inverso [1]. Aristosseno chiama base il tempo forte; appresso base significò quella che ora dicesi battuta; G. Hermann trasportò questo nome ad indicare la forma libera del primo piede nei versi eolici, ed ora conserva comunemente questo significato. Per quanto sia grande la tentazione di introdurre una nomenclatura più corretta, io credetti utile di resistervi per amore di concordia e per evitare confusione.

La trattazione che segue si può dividere in tre parti: la prima, capo I-IV, espone la metrica generale, cioè la dottrina del ritmo, del metro, della prosodia comune a tutti i versi; la seconda, capo V-IX, insegna la struttura di tutti i versi in particolare; la terza, capo X-XIV, comprende la composizione metrica, cioè le varie maniere in cui i versi sono congiunti nei componimenti poetici. Comunemente la dottrina della composizione è unita a quella della struttura dei versi,

---

(1) In un mio opuscoletto di ritmica italiana io tentai col Westphal di ritornare alla tradizione migliore nell'uso di quei vocaboli; ma non ebbi sèguito in Italia, come non l'ebbe in Germania l'illustre scrittore tedesco, e ormai credo che il minor male sia di rientrare nell'uso comune.

di maniera che alla trattazione dei metri dattilici segue la composizione dattilica, a quella degli anapestici l'anapestica, e via via. Ciò a mio avviso si potrebbe fare qualora in ogni componimento non si trovasse che una specie di versi; ma dappoichè nei generi lirici sogliono essere aggruppati metri di genere diverso, accade che esponendo la composizione dei primi metri sia necessario recarne altri, di cui non s'è ancora parlato. Aggiungasi che anche la composizione metrica richiede una parte generale, che non può essere intesa chiaramente fin da principio, ma solo quando il lettore abbia acquistata una certa famigliarità con la struttura dei versi. Perciò io riunii tutta la dottrina della composizione nell'ultima parte, e spero d'aver dato in tal modo alla materia un ordine semplice e naturale, e tutta la chiarezza ch'essa comporta.

CAPO I.

Il ritmo.

Nei teatri di musica tutte le voci dei cantanti, gli stromenti dell'orchestra, le figure del ballo obbediscono ai moti di una verghetta, che il maestro ora abbassa ora inalza segnando gl'intervalli del tempo. Benchè quei moti sembrino compresi e immedesimati nella melodia e ne' gesti, è facile osservare che non sono tutt'uno con essi, e se uno spettatore perdesse ad un tratto l'udito e più non vedesse la scena, guardando solo quella verghetta continuerebbe a ricevere l'impressione di una serie d'intervalli procedenti in ordine simmetrico, e come d'una norma muta e ideale atta a disciplinare una infinita varietà di suoni e di movimenti. Quella verghetta rappresenta il ritmo.

La parola ritmo non significa di per sè altro che flusso [1], e quindi lo scorrere perpetuo e indefinito di un moto. Ma in questo flusso continuo d'un moto, come, per esempio, nel corso d'un fiume, non havvi ancora un ritmo, il quale nasce soltanto quando il tempo occupato da un moto sia diviso in intervalli sensibili, di maniera che nel succedersi di questi possiamo avvertire un ordine determinato. Giustamente osservò Cicerone, *De orat.* 3, § 186: « in cadentibus

---

(1) La parola ῥυθμός è formata dalla radice ῥυ, donde ῥέϜω *fluere*, ῥύαξ torrente di fuoco, ῥύμη impeto. Il sostantivo ha la stessa formazione di βα-θμός, στα-θμός, κλαυ-θμός.

guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus; in amni præcipitante non possumus ». Il ritmo adunque è una serie d'intervalli, in cui il senso naturale dell'ordine e della simmetria, immanente nell'animo nostro, divide il flusso di un movimento qualsivoglia [1]. Senonchè una serie d'intervalli che venga segnata per esempio dal moto d'un pendolo o dal battito dei polsi rimane ancora troppo indefinita. È necessario che un nuovo elemento circoscriva quella serie continua e aggruppi un determinato numero d'intervalli in serie maggiori, le quali abbiano il carattere di unità. Questo carattere viene impresso alle serie ritmiche da una intensità maggiore con cui vien segnato il principio di ciascuna. Per esempio, camminando al suono della musica, noi dividiamo il tempo in intervalli eguali, ma la forza con cui posiamo a terra il piede destro è maggiore di quella che usiamo col sinistro. Così ad ogni secondo passo noi incominciamo una nuova serie ritmica d'intervalli, e il principio di essa è segnato con quella maggiore intensità. Questa specie di colpo, che segna il principio d'una serie ritmica, è detto dai ritmici percussione e latinamente *ictus*.

Ogni serie ritmica avrà dunque due parti ben distinte, una colpita dall'*ictus* e l'altra segnata con minore intensità. Gli antichi scrittori di ritmica dicevano θέσις la prima, dal costume di battere il tempo e segnare l'*ictus* col piede (τιθέναι τὸν πόδα) ed ἄρσις la parte più debole, perchè corrispondeva all'alzare del piede (αἴρειν τὸν πόδα). Al contrario alcuni grammatici posteriori chiamarono arsi, *sublatio*, la parte più forte, perchè segnavasi elevando la voce,

---

(1) Aristosseno definisce il ritmo come ordine de' tempi, cioè degli intervalli, τάξις χρόνων, e nel principio del libro II degli elementi ritmici dice: ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ (ὁ ῥυθμός) καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, λεκτέον δὲ καὶ πάλιν νῦν, ἀρχὴ γὰρ τρόπον τινὰ τῆς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμης ἐστὶν αὕτη.

e tesi, *positio*, la più debole, perchè in essa la voce si smorzava. Quest'uso dal Bentley in poi fu seguìto da quasi tutti gli scrittori moderni.

Il ritmo adunque potrebbesi definire il ritorno regolare e periodico dell'*ictus* ad intervalli sensibili di tempo. In natura il ritmo più semplice è la respirazione regolare degli animali. Quel senso di ordine e di simmetria che è proprio della natura umana avverte gl'intervalli d'un moto che gli siano resi sensibili, e di alcuni si compiace e rimane soddisfatto, altri rifiuta. Il ritmo è tanto naturale, che si manifesta anche nei movimenti più semplici delle nostre membra. Così, per esempio, divide ordinatamente il tempo chi cammina a passo eguale e misurato, due fabbri che martellino l'incudine, gli operai che battano il palo o facciano qualsiasi altro sforzo collettivo. Il criterio del ritmo sta dentro di noi, che giudichiamo istintivamente come ritmiche alcune serie ed altre come arritmiche. Nella stessa maniera che il senso armonico, anche se ineducato, purchè l'orecchio sia ben costrutto, avverte ogni stonatura, così il senso ritmico avverte tutte le arritmie. A questo proposito osserva Cicerone, *De orat.* 3, § 196: « quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum et modorum? at in hoc si paullum modo offensum est, theatra tota reclamant ». Se tale era nei Romani il senso del ritmo e dell'armonia, quale non doveva essere nei bei tempi dell'arte greca, quando la musica aveva tanta parte nell'educazione d'ogni uomo libero, e v'era un pubblico capace di gustare e di giudicare i canti più sublimi di Pindaro e di Eschilo?

Se l'essenza del ritmo sta nell'ordine dei tempi, esso ha bisogno d'una quantità costante che ne misuri gl'intervalli (1).

(1) Il risultato della misura è un numero, e perciò ARISTOTELE, *Rhet.* 3, 8, definisce il ritmo ὁ τοῦ σκήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν. I Latini lo dissero *numerus*, non sappiamo se per quella medesima ragione, ovvero perchè scambiassero ῥυθμός con ἀριθμός.

Questa misura fu detta da Aristosseno tempo primo (χρόνος πρῶτος), cioè la durata della nota più breve, la quale è rappresentata dai moderni con l'ottavo di battuta, perchè i Greci nella musica vocale non avevano note molto rapide. Il tempo primo, per servire come unità di misura, dev'essere una quantità costante; non però assolutamente, ma relativamente. E in effetto, una melodia sarà cantata in un tempo largo, un'altra in tempo moderato, una terza in tempo stretto, e però ciascuna avrà una misura diversa. Essa adunque varia secondo il tempo (ἀγωγή), ma in un medesimo tempo è costante (1).

Il ritmo considerato in sè medesimo ha un'esistenza soltanto ideale; per rendersi sensibile deve manifestarsi in una materia che si muova. Aristosseno seguendo le categorie aristoteliche di forma e materia distinse il principio formale del ritmo come elemento attivo, dalle varie materie a cui dà forma, dette da lui ῥυθμιζόμενα, come elemento passivo che riceve quella forma. Ogni movimento capace d'intervalli sensibili può, come dicemmo, essere assoggettato al ritmo; ma le materie che movendosi nel tempo sono capaci di produrre opere d'arte sono tre: il suono inarticolato, la parola, i moti della persona (μέλος, λέξις, κίνησις σωματική). Queste materie movendosi in date serie d'intervalli sensibili formano le tre arti musiche, cioè la musica propriamente detta, la poesia, il ballo. Il ritmo adunque è il principio comune delle tre arti musiche, come la simmetria è il principio comune delle arti plastiche; quello è l'ordine nel tempo, questo

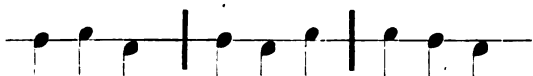
(1) Questa variabilità del tempo primo destò molti oppositori alla teoria così giusta ed evidente di Aristosseno, i quali trovavano ἄτοπον, εἴ τις ἐπιστήμην εἶναι φάσκων τὴν ῥυθμικήν, ἐξ ἀπείρων αὐτὴν ξυντίθησιν· εἶναι γάρ πολέμιον πάσαις ταῖς ἐπιστήμαις τὸ ἄπειρον. Aristosseno la difese in uno scritto speciale περὶ τοῦ πρώτου χρόνου, ove dimostrò ὅτι εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι. Vedi PORPHIR. *ad Ptolem.*, p. 255.

è l'ordine nello spazio. Le arti musiche possono adunque avere una misura comune in uno stesso ritmo, possono esplicarsi contemporaneamente ed unirsi a formare una stessa opera d'arte. Nei tempi più belli e più fecondi dell'arte greca esse in effetto erano unite nei canti corali, per esempio in quelli di Pindaro e di Simonide, e nei cori del drama, dove la poesia era cantata e accompagnata da simmetriche danze. Quella unione dura ancora fra il ballo e la musica, nè accenna a disciogliersi; dura fra la musica e la poesia nel drama lirico, ma non così intima per la cresciuta importanza della musica istrumentale. Finalmente l'antica triade rinnova qualche volta l'antica società nell'opera-ballo dei nostri tempi.

Le tre materie delle arti musiche sono suscettibili a ricevere le forme che il ritmo imprime loro co' suoi due elementi della durata e dell'*ictus*, ma non tutte sono in egual grado indifferenti a prendere qualsiasi forma. In natura non si dánno note necessariamente lunghe o brevi, forti o deboli, e perciò il compositore può dare a ciascun suono quel grado di durata e d'intensità che più gli talenta. Lo stesso dicasi dei gesti e dei moti della persona, capaci di qualsiasi tempo ed energia. Ma le parole hanno certe proprietà, che si offrono quasi spontaneamente al ritmo perchè vi associ i suoi due elementi. Nei suoni conviene distinguere tre cose: la durata, il grado di forza e quello della loro acutezza e gravità. Ora, mentre il suono inarticolato può ricevere qualunque grado di durata, di forza, di acutezza, le parole hanno già di loro natura questi elementi; in ciascuna le varie sillabe hanno varia durata; una sillaba vien profferita con intensità maggiore delle altre, e finalmente hanno diverso grado di acutezza, essendo pronunziate con note diverse. Così anche il discorso comune è un canto composto di elementi ritmici e melodici. Nessuno si accorge di cantare egli stesso o che cantino quelli del suo paese; ma il Veneziano dirà che il Napoletano canta e viceversa, solo

perchè l'uno usa e combina gli elementi ritmici e melodici in modo diverso dall'altro. Questi elementi, che aggiunti al nudo suono delle sillabe dànno loro carattere e colorito, erano compresi nella parola προσῳδία, che i Latini tradussero esattamente con *accentus*.

Nelle lingue moderne la maggior durata, la maggior intensità e la maggior acutezza sogliono unirsi in una stessa sillaba di ciascuna parola, quella che dicesi tonica. Per es., nella parola amóre la seconda sillaba si profferisce con maggior forza, con nota più acuta, e dura più delle altre. Ma nelle lingue classiche quei tre elementi erano indipendenti l'uno dall'altro e potevano cadere sopra sillabe diverse. Per esempio è evidente che in αὐτός la prima sillaba era più lunga e probabilmente più energica; la seconda era più acuta; l'opposto era in χρόνων. Nelle parole πέφευγα λέλοιπα e simili, la seconda sillaba, mentre era più grave della prima, non solo era più lunga, ma pare che fosse anche più spiccata. La poca intensità della sillaba acuta apparisce anche dal suo attenuarsi e diventar grave negli ossitoni e dalla sua scomparsa per aferesi o per apocope, per es., βῆ per ἔβη, παρ᾽ κατ᾽ per παρά κατά; e ciò non poteva accadere se, oltre alla nota più acuta, quelle sillabe avessero avuto anche l'*ictus*. Soltanto nelle sillabe con accento circonflesso la più acuta era necessariamente la più forte. In latino havvi relazione fra l'accento e la quantità nella sillaba penultima di parole polisillabe; quando è lunga attira l'accento sopra di sè, quando è breve lo respinge sulla terz'ultima, per es. *redūces, rédŭces*. Negli altri casi acutezza e durata restano indipendenti, per es., in *ămās hŏminēs*. A noi moderni, avvezzi a riunire in una sillaba i tre elementi, o almeno i due dell'acuto e della percussione, riesce difficile intendere come potessero stare separati, tanto che si dubitò che nel tempo classico le parole non avessero gli accenti segnati dagli Alessandrini, e che tutto il sistema tonico fosse un'erudita invenzione di questi. Mentre però il significato moderno dell'ac-

cento corrisponde all'*ictus*, non conviene confondere questo con l'accento melodico, perchè quello è la forza con cui si pronunzia una sillaba, questo è il suono più acuto d'una vocale. E bene osservando, se nelle lingue moderne questi due elementi sogliono stare uniti nel favellare comune e pacato, si dividono anche da noi nel parlare enfatico e quando diamo al discorso un colorito retorico. Vediamo per esempio con qual tono diverso pronunziamo una stessa parola, segnando con l'accento acuto la nota più acuta e col grave la sillaba colpita dall'*ictus*. Nella narrazione semplice d'un fatto diremo: sono partîto; ma interrogando: partìtò? e manifestando stupore con una esclamazione: pártito! Mentre adunque l'*ictus* rimane sempre sulla penultima sillaba, l'acuto varia nei tre modi seguenti:

Questi tre elementi della parola si offrivano spontanei al poeta perchè egli vi accordasse gli elementi del ritmo. E qui egli poteva procedere in tre maniere:

1) prendere a base del ritmo la varia durata delle sillabe, esprimendo con note brevi le sillabe brevi e con note lunghe le sillabe lunghe, e mantenersi indipendente dall'*ictus* delle parole ponendo la percussione ritmica sopra qualunque sillaba;

2) accordare l'*ictus* del ritmo con la sillaba più forte della parola, dando alle sillabe una durata arbitraria: e non quella che avrebbero naturalmente;

3) rispettare la durata naturale delle sillabe, e nello stesso tempo far cadere la percussione ritmica sopra le sillabe toniche.

Il primo metodo si trova nella poesia quantitativa degli Indiani, dei Greci, dei Latini; il secondo nella poesia ac-

centuativa dei popoli germanici e dei moderni. Il terzo avrebbe legato il poeta con vincoli troppo stretti, e in effetto non si trova se non in tempi di passaggio dal sistema quantitativo all'accentuativo, quando cioè gli eruditi latini e bizantini volevano conservare la quantità che trovavano nei classici e nello stesso tempo cercavano di accostarsi al sistema degli accenti, su cui era modellata la poesia popolare, e che andava imponendosi anche alla classe colta. Di tale sistema offrono esempio i κανόνες ἰαμβικοί di Giovanni Damasceno, che rispetto alla prosodia sono veri trimetri giambici, ma composti di ritmi ad accento:

⏓–⏑–⏑́, –⏑–⏓–⏑́–

ἔσωσε λαὸν | θαυματουργῶν δεσπότης.
ἤνεγκε γαστὴρ | ἡγιασμένη λόγον.

La compiuta indipendenza del ritmo poetico dalle proprietà della parola sembra trovarsi nei primi tentativi poetici delle genti iraniche, quando il verso era soltanto un numero determinato di sillabe che ricevevano dal ritmo e la durata e la forza. Questo metodo pare seguito negl'Inni dell'Avesta, ed ancora vi si accostano i moderni compositori di musica, quando entrano in battuta con una sillaba atona.

La scelta dell'uno o dell'altro sistema non dipende certamente dall'arbitrio del poeta, ma dalla natura della lingua e dai varii stadi delle sue evoluzioni. Se in Grecia prevalse il sistema quantitativo, la causa vuolsi cercare nella maggiore importanza che aveva la varia durata delle sillabe, come elemento più sensibile e più costante dell'accento, il quale trasportavasi di continuo dall'una all'altra sillaba, come p. es. ἔλυον λύω λυόμενος λυομένη. L'importanza della quantità si manifesta anche esteriormente nel doppio segno delle vocali *e o* secondo che erano lunghe o brevi. Noi medesimi

possiamo osservare quanto sensibile sia la varia durata delle sillabe nelle pronunzie del mezzodì. Persino nella prosa gli antichi retori giudicarono l'armonia dei periodi non dagli accenti ma dalle quantità [1]. Al contrario è naturale che l'accento prevalga sul ritmo poetico in quelle lingue, nelle quali esso va unito all'*ictus* e forma l'elemento prosodiaco più importante; cioè nelle lingue germaniche, in cui l'accento sta sopra la sillaba radicale, che è logicamente la più importante, e vi rimane immobile in tutte le forme derivate e composte. E greco e latino passarono più tardi dal sistema quantitativo a quello degli accenti, perchè la quantità andò perdendosi via via nella pronunzia popolare, mentre l'accento unitosi all'*ictus* rimase l'elemento più sensibile ed importante della parola.

Il sistema quantitativo apparisce ne' più antichi monumenti della poesia greca, ristretta da principio al solo metro dattilico, ma cresciuta dappoi in una mirabile quantità e varietà di forme liriche. A trascurare l'accento melodico, oltre alla separazione dei tre elementi prosodiaci nella parola, dovette contribuire certamente anche l'unione primitiva della poesia con la musica. Nel canto le sillabe perdono il loro valore melodico e prendono quello dato loro dalla musica. All'opposto la forza delle sillabe conservasi più facilmente, e poichè nella pronunzia greca marcavasi più la sillaba lunga, nell'esametro dattilico l'*ictus* cade sempre sopra sillabe lunghe. Ma questo vincolo si sciolse nei metri lirici; fino dal settimo secolo Archiloco scioglie in due brevi la lunga del trocheo e del giambo e fa cadere l'*ictus* sopra la prima breve, nè da indi in poi rimase altra restrizione, se non che la breve colpita dall'*ictus* fosse la prima delle due che rappresentano la sillaba lunga. Così possiamo con-

(1) Vedi Quintiliano, *Inst. or.* 9, 4, 43 e segg. Diomed., p. 468. Aristot., *Rhet.* 3, 8.

chiudere, che dei tre elementi prosodiaci delle sillabe il ritmo rispettò la quantità, non tenne verun conto dell'accento e poco dell'*ictus*.

Presso i Romani il sistema quantitativo non ebbe la sua compiuta esplicazione se non quando fu importata la metrica greca. Nelle lingue italiche la quantità va acquistando il suo pieno valore in un tempo assai lungo e per opera d'influssi esteriori. Gli antichi monumenti umbri delle Tavole Eugubine e il carme latino conservatoci da Catone, *De re rustica*, 141, accennano piuttosto al sistema accentuativo che al quantitativo. Il verso saturnio, con tutta la varietà e la libertà delle sue forme, pare che segni il passaggio dal primo al secondo sistema, che finisce col prevalere nel contatto coi Greci. È notevole però che nella poesia quantitativa dei Latini la coincidenza dell'accento e dell'*ictus* è di gran lunga più frequente che in greco. Se questo, come vedremo, devesi attribuire per molta parte alle regole dell'accentuazione latina, non si può disconoscere l'influsso che l'accento conservò sempre nella poesia latina, e lo studio dei poeti per farvi cadere l'*ictus*. E quando nella decadenza delle lettere classiche la poesia popolare risorge e prende nuovo vigore negl'inni della religione mutata, l'accento riacquista il proprio impero, forse non mai perduto negli strati inferiori e nelle canzoni del popolo.

Se nella poesia quantitativa il ritmo accorda i suoi intervalli con la durata delle sillabe, queste dovevano distinguersi in lunghe e brevi. Gli antichi sono concordi nell'attribuire alla lunga la durata di due brevi. Essi chiamano σῆμα *tempus mora* la durata d'una breve, e perciò questa dicevasi συλλαβὴ μονόσημος e la lunga δίσημος. Quindi la libertà largamente usata di sciogliere una lunga in due brevi e di contrarre due brevi in una lunga. Una sillaba dicesi lunga per natura (φύσει μακρά) quando contiene una vocale lunga o un dittongo, p. es. δή δώρων ποῖ *mē mālum* (mela) *vae;* dicesi breve per natura (φύσει βραχεῖα) quando la sua vocale

è breve, come δέ, στόμα, *que mălă* (mali). Dicesi lunga per posizione (θέσει μακρά) [1] una sillaba che ha una vocale di natura breve, ma seguìta da due o più consonanti o da una doppia, come ὄμμα κτίζε *lĕcto* (al letto). Dicesi lunga per natura e per posizione (φύσει καὶ θέσει μακρά) quando una vocale lunga di natura è seguìta da più consonanti, come ὦμμαι, τρῖζε, *lēcto* (leggo). Finalmente si può dire breve per posizione una sillaba, quando una vocale lunga o un dittongo si abbreviano davanti ad altra vocale, p. es. ἥρωες, ποιεῖν, quando i suoni ω e οι siano usati dal poeta come brevi. Nelle sillabe lunghe per posizione gli antichi distinguevano bene la vocale breve dalla lunga, p. es. l'α breve di τάττω τάξις dall'α lungo di πράττω πρᾶξις; *ĕst* (è) da *ēst* (mangia); *in* e *con* lunghe davanti a *s*, *f*, come *īnsanus*, *īnfelix*, *cōnsuevit*, *cōnfecit*, e brevi davanti ad altre consonanti, come *ĭnconstans*, *ĭmprudens*, *cŏmposuit*, *cŏncrepuit*.

L'accordo del ritmo con la quantità non devesi però interpretare in maniera, da credere che la durata naturale delle sillabe corrispondesse agl'intervalli ritmici. Sta nella essenza del ritmo d'avere una misura costante e di proporzionare ad essa i proprii intervalli. All'opposto la durata naturale delle sillabe è tanto varia da escludere una misura comune. In effetto una sillaba composta di una sola vocale breve, come ἕ, dura meno di un'altra che oltre a quella vocale abbia anche una consonante, come ἐκ; nè certo potevano durare uno stesso tempo sillabe composte di una sola vocale lunga, come ἧ e quelle seguìte da una o più

---

(1) La parola θέσει, che viene interpretata per la posizione di una vocale seguìta da consonanti, pare che in origine avesse tutt'altro significato e indicasse la convenzione umana contrapposta alla natura. Così, per esempio, gli antichi disputarono se la lingua fosse nata φύσει o θέσει, cioè spontaneamente o per accordo fra gli uomini, come i linguisti moderni discutono se la linguistica sia una scienza naturale o una scienza storica.

consonanti, come ης ηξ ηρξ. Ognuno può farne la prova numerando quante volte sia capace di ripetere ciascuna di queste sillabe in una stessa unità di tempo. Considerando come due consonanti allungassero la sillaba che conteneva una vocale breve, gli antichi attribuirono alla consonante la metà del tempo d'una vocale [1]. Il calcolo non è esatto, come vorrebbe il Westphal, perchè parte dalla convenzione ritmica che la lunga sia il doppio della breve; il che non era in natura, perchè se ἕ=1 e ἧ=2, anche ηρξ=2 e quindi η=ηρξ, il che è assurdo. Ma ad ogni modo attribuendo alla consonante un valore indefinito x, e ammettendo pure che la vocale lunga durasse il doppio della breve, noi avremo queste quantità naturali: ε=1, ἐκ=$1+x$, ἐρχ=$1+2x$, ἔρξ=$1+3x$, η=2, ης=$2+x$, ησθ=$2+2x$, ηρξ=$2+3x$. Se poi teniamo conto della varia natura delle consonanti, alcune delle quali sono più dure, altre più scorrevoli, e poi delle loro numerose combinazioni, la x diventa una quantità variabile, e tanto più cresce la varietà del tempo richiesto a pronunziare le sillabe. Ma tale varietà ripugna all'andamento regolare del ritmo, il quale, ben lontano dall'acconciarsi alla quantità naturale delle sillabe, adattava questa alla misura sua, costringendo ciascuna breve a durare un tempo eguale ed ogni lunga il doppio. Quindi si scorge quanto fosse erronea l'antica teoria, che poneva la misura del ritmo nella quantità delle sillabe, e quanto ragionevolmente Aristosseno cercasse quella misura fuori della lingua e stabilisse il χρόνος πρῶτος indipendente da essa. La varietà naturale delle sillabe è pure attestata da un gran numero di esse, che mantennero incerta la quantità dopo molti secoli, quando i poeti aveano già disciplinata la lingua al ritmo; a queste essi continuarono ad attribuire indifferen-

(1) Schol. Hephaest., p. 93 (W) πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.

temente il valore di lunghe e di brevi, e le dicevano συλλαβαὶ κοιναί, communes, ancipites. Il maggior numero di queste trovasi naturalmente nei tempi più antichi, per lo stato quasi fluttuante in cui trovavasi la pronunzia della lingua prima di pigliare stabile assetto. In progresso di tempo, e con l'uso stabilito dai poeti, il loro numero va diminuendo sempre più.

Si dà il nome di ancipiti anche a quelle sillabe del verso, nelle quali si può liberamente sostituire una breve ad una lunga ed una lunga ad una breve. Questo, per esempio, si può fare nell'ultima sillaba di ciascun verso.

Fino dagli antichi la sillaba lunga segnavasi con una piccola retta orizzontale sovrapposta e la breve con una curva: ē ĕ. Per le sillabe ancipiti del verso i moderni usano ambidue i segni, ponendo al di sotto la quantità richiesta dal metro e l'altra sopra essa; cioè quando sia usata una breve dove il metro richiederebbe una lunga si pongono i segni ⏑̱; nel caso contrario i segni ⏑̄ [1].

La quantità delle sillabe è data dalla grammatica in quella parte che in senso ristretto dicesi prosodia. La metrica presuppone la cognizione delle quantità naturali [2], e tratta soltanto il loro uso nella poesia, cioè le modificazioni a cui furono soggette per adattarsi al ritmo poetico. Di queste diremo al Capo IV.

---

(1) Anche negli antichi troviamo qualche tentativo isolato di segni particolari per le ancipiti. Varrone in Rufino 1, 3, ricorda un segno trasversale dopo la breve che tien luogo d'una lunga. Il Grammatico bizantino Triclinio usò il segno ⌈ per l'ancipite usata come breve, e il segno ⌋ per l'ancipite usata come lunga.

(2) La quantità è data pure dai buoni dizionari, e principalmente dai dizionari di prosodia. Fra i migliori citeremo per il greco il *Lexicon graeco-prosodiacum* del Morell nell'edizione del Maltby, e pel latino il *Gradus ad Parnassum latinum* nella edizione del Friedmann. Per tutti i fenomeni prosodiaci della contrazione della sinizesi dell'elisione della metatesi, ecc., veggansi le migliori grammatiche.

Oltre ai predetti elementi ritmici della parola possono contribuire al legame del discorso poetico anche le assonanze. L'assonanza può stare nel principio delle parole o al termine delle serie ritmiche; nel primo caso dicesi allitterazione, nel secondo rima.

L'allitterazione, ornamento primitivo e quasi infantile della poesia, non si trova nell'arte greca come elemento ritmico, ma apparisce raramente come un mezzo retorico per dare risalto ad alcuni concetti. Così, p. es., in Esiodo, *Op.*, v. 235:

τίκτουσιν αἱ γυναῖκες ἐοικότα τέκνα γονεῦσι

havvi la doppia allitterazione τίκτουσι τέκνα, γυναῖκες γονεῦσι. Sofocle trasse un bell'effetto dall'insistente allitterazione nello sfogo di sdegno e di disprezzo che Edipo fa contro Tiresia, *Oed. R.*, v. 371:

τυφλὸς τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ.

Veggasi anche Euripide, *Electr.*, v. 210:

ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι.

Nei comici trovasi usata per canzonatura. All'opposto l'allitterazione ebbe gran parte nella poesia germanica e nell'italica primitiva. Nel predetto carme conservato da Catone troviamo:

ut *fr*uges *fr*umenta *v*ineta *v*irgultaque
grandire dueneque evenire siris
*p*astores *p*ecuaque *s*alva *s*ervassis
*du*isque *du*onam valetudinem.

In Plauto è frequente il ricordo di quest'uso, come pure in Ennio e in Lucilio. È famoso, per es., il verso di Ennio:

O Tite tute Tati, tibi tanta tyranne tulisti.

Più raramente s'incontra in Lucrezio e in Virgilio. Per es., Lucr. 5, 991:

viva videns vivo sepeliri corpora busto.

Era considerata come viziosa quella di Virgilio:

casus Cassandra canebat.

Da Orazio in poi l'allitterazione fu smessa anche come mezzo retorico, eccetto in alcune formole, come *more modoque*, *fasque fidesque*, *patriae parens*, e per accumulare sinonimi, come *leniter et leviter*, *bene ac beate*, *demersus ac defossus*, *ignava*, *iners*, *inermis*, *maius meliusve*, *piget ac pudet*, o come paronomasia per ottenere particolari effetti, come *crepitantia concutit arma*, *pedibusque repagula pulsant*, *fit via vi* ecc. Ne' tardi scrittori si trovano degli scherzi, come quello di Venanzio [1]:

dum rapit eripitur rapienda rapina rapaci
fœdera fida fides formosat fœda fidelis
illustris lustrante viro loca lustra ligustra.

Anche la rima fu usata dai Greci e dai Latini, ma soltanto come passeggera assonanza intesa ad un effetto retorico. Alla fine del verso trovasi, per es., in Alceo, se la lezione è esatta, *fr*. 94:

Ἦρ' ἔτι, Διννομένη, τῷ Τυρραδήῳ
τἄρμενα λάμπρα κρέμαντ' ἐν Μυρσιλήῳ.

in Sofocle, *Antig*. 873, sg.

κράτος, δ'ὅτῳ κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει.

(1) *De vita Mart. I in* Schuchardt, *De poesi lat. rhythm. et rim.*, pag. 24.

e in Orazio, *Ep.* 2, 3, 99 e sg., e *Sat.* 1, 1, 79:

> Non satis est pulcra esse poemata; dulcia sunto,
> et quocumque volent animum auditoris agunto.
> ..... horum
> sempĕr ego optarim pauperrimus esse bonorum.

La rima si trova pure fra i due membri di un verso, p. es.:

> ἔσπετε τῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ᾽ ἔχουσαι (B. 484).
> limus ut hic durescit et hæc ut cera liquescit (Virg.).
> ne tamen ignores quo sit Romana loco res (Hor.)
> quot cælum stellas, tot habet tua Roma puellas (Ovid.).

Questo tipo di verso fu poi imitato nel medio evo nei così detti versi leonini. L'uso della rima diventò più frequente nei poeti cristiani, come uno spediente per imprimere le canzoni sacre nelle rozze menti delle plebi. Così la troviamo negl'inni attribuiti a S. Ambrogio e nei posteriori.

Anche l'assonanza dell'ultima sillaba si trova ne' due membri d'un verso, che spesso terminano con due parole corrispondenti; p. e.:

> Troiaque nunc stares Priamique arx alta maneres.

Ciò avviene di frequente nel pentametro, dove alla fine dei membri sogliono stare aggettivo e sostantivo, o participio e sostantivo, o due parole coordinate; p. es., nella prima delle *Eroidi: insanis-aquis, deserto-lecto, antilochum-victum, patrios-deos, posita-mensa,* ecc.

Ora che abbiamo esposto brevemente quali rapporti corrano fra il ritmo e la lingua, possiamo definire che cosa s'intenda per ritmica e che cosa per metrica. La ritmica (ῥυθμικὴ τέχνη o ἐπιστήμη) è la dottrina dei diversi rapporti dell'arsi e della tesi e del loro aggruppamento in serie di

suoni o di movimenti; la metrica (μετρικὴ τέχνη o ἐπιστήμη) è la dottrina delle misure nella poesia, tratta cioè del modo in cui la lingua fu usata a comporre ed aggruppare quelle serie ritmiche che si chiamano versi. Mentre adunque la metrica espone la forma puramente esteriore della poesia, la ritmica ne spiega il valore intrinseco rispetto ad una serie ordinata di tempi; la metrica ha per oggetto la materia del discorso poetico, la ritmica contiene le ragioni delle forme che prende quella materia.

CAPO II.

Gli Elementi del verso.

I Piedi.

Più suoni ridotti ad unità ritmica sotto una percussione principale e secondo una determinata misura di tempo, diconsi dai moderni battuta. Dagli antichi erano detti μέτρον appunto perchè quell'unità è la misura della serie ritmica e melodica, che corrisponde al verso. Così, per es., il verso composto di sei dattili dicevasi esametro, στίχος ἑξάμετρος. Appresso dall'uso di misurare i versi e di battere il tempo col piede quelle unità ritmiche furono dette piedi, πόδες, *pedes* [1]. Nella poesia i suoni sono rappresentati dalle sillabe, onde il piede si può definire come un complesso di sillabe ridotte ad unità ritmica mediante la percussione.

Ogni piede è composto di due parti, una segnata con maggiore intensità, e dicesi arsi, ἄρσις, sublatio, l'altra profferita con minor vigore, e dicesi tesi, θέσις, positio [2].

---

(1) Aristox., *Rhyth. el.*, p. 288: ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν πούς ἐστιν.

(2) Il grammatico Diomede dà questa definizione: pes est sublatio ac positio duarum aut trium syllabarum spatio comprehensa.

Ambedue le parti del piede avevano il nome comune di χρόνοι ποδικοί o σημεῖα ποδικά, perchè appunto erano segnate o dal piede o dal dito. Dai moderni l'arsi vien segnata con l'accento in latino e negli schemi metrici; per es., *árma virúmque canó*, –́◡◡–́◡◡–́; in greco, per non confonderla con gli accenti melodici, l'arsi vien segnata col punto sovrapposto o sottoposto, come solevano fare gli antichi [1]. Segnare col piede le arsi e le tesi dicevasi dagli antichi βαίνειν, *scandere, ferire, percutere.*

La percussione cade d'ordinario sopra sillabe lunghe come più adatte ad essere espresse con intensità maggiore. Però nei metri lirici cotesta lunga fu sciolta spesso in due brevi, e allora la percussione cade sopra la prima di esse. Un'arsi sciolta in due brevi è indicata da questo segno ◡́◡. Dovendo però queste due sillabe rappresentare un'arsi, esse dovevano essere molto vicine e in generale non appartenevano a due parole diverse. Notisi che i poeti dei tempi migliori amarono usare a questo fine le due prime sillabe di parole trisillabe e polisillabe, e non quelle mediane o finali. Usarono però anche due brevi di due parole diverse, purchè la prima fosse strettamente unita alla parola seguente, come l'articolo e le preposizioni; p. es.: τὸν ἐμόν, ἐπ' ὀλέθρῳ, κατὰ νόμον. I Latini evitarono di far cadere la percussione sopra la penultima di tre sillabe brevi, come *canĕre, vulnerĭbus,* o sull'ultima di parole trocaiche, come *fingĕ, armă;* raramente l'hanno ammessa sopra la penultima di parole terminate in un dattilo, come *pectore, tentamine.*

I varii generi di piedi (γένη ποδικά o ῥυθμικά) si distinguono fra loro per varii aspetti; i principali sono questi:

a) La grandezza (διαφορὰ κατὰ μέγεθος) cioè il diverso numero di tempi primi che comprendono. Nessun piede può

(1) Anonym. *De mus.*, p. 69 (W): ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, ἡ δὲ ἄρσις ὅταν ἐστιγμένον.

avere meno di tre brevi. Il pirrichio, che ha due brevi, viene escluso con ragione da Aristosseno come piede troppo rapido ed affannato [1]. E in effetto nemmeno i moderni ammettono la battuta di due per otto. Quelli che i grammatici credettero pirrichii non sono che anapesti con l'arsi disciolta. I piedi comuni adunque sono di tre, quattro, cinque, sei tempi, cioè secondo la terminologia antica **πόδες τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, ἑξάσημοι**. Alcuni sono anche maggiori.

b) Il posto dell'arsi e della tesi (διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν); gli uni cioè incominciano con l'arsi e si dicono piedi discendenti, perchè dalla maggiore intensità del principio vanno smorzandosi in fine; altri cominciano con la tesi, e per la ragione opposta si dicono piedi ascendenti.

c) Per il diverso rapporto dell'arsi e della tesi (διαφορὰ κατὰ γένος). Vi sono piedi nei quali l'arsi dura quanto la tesi, e questi erano detti piedi di genere pari (γένος ἴσον o δακτυλικόν, ἐν ἴσῳ λόγῳ, πόδες ἄρτιοι). Vi sono piedi nei quali la tesi dura un tempo disuguale dall'arsi (γένος ἄνισον, πόδες πάρισοι o περισσοί), e questi si distinguono in piedi del genere doppio (γένος διπλάσιον o ἰαμβικόν), nei quali l'arsi sta alla tesi nel rapporto di 2 : 1, e in piedi del genere peonico (γένος ἡμιόλιον o παιωνικόν), nei quali le due parti stanno nel rapporto di 2 : 3. Gli antichi ammettevano anche i piedi di genere epitrito, cioè il rapporto di 3 : 4, ma questi, come vedremo, hanno altro valore [2].

I piedi del genere eguale o dattilico sono:

il dattilo ⏑́⏑⏑
l'anapesto ⏑⏑⏑́.

(1) *Rhythm. el.*, p. 302: τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν.

(2) Aristosseno, p. 298, espone altre quattro differenze fra i piedi, che avremo occasione di ricordare nel seguito.

Ambidue sono piedi di quattro tempi, πόδες τετράσημοι, e in ambidue l'arsi sta alla tesi come 2 : 2. Differiscono solo κατ'ἀντίθεσιν perchè il primo incomincia con l'arsi, il secondo con la tesi. Le brevi in ambidue possono essere contratte in una lunga –⏕, ⏕–, onde nasce lo spondeo che non ha un valore ritmico suo proprio, ma può prendere carattere dattilico ⏊– o anapestico –⏊ secondo che la percussione cade sulla prima o sulla seconda sillaba. Inoltre l'anapesto può avere l'arsi sciolta in due brevi, sicchè può essere rappresentato dalle altre due figure metriche: ⏑⏑ ⏑́⏑, – ⏑́⏑.

I piedi del genere doppio o giambico sono:

il trocheo ⏊⏑
il giambo ⏑⏊.

Ambidue sono piedi di tre tempi, πόδες τρίσημοι, nei quali l'arsi sta alla tesi come 2 : 1, e anch'essi differiscono κατ'ἀντίθεσιν, perchè il primo comincia con l'arsi, l'altro con la tesi. Sciogliendo la lunga in due brevi ne risulta il τριβραχύς, che, al pari dello spondeo, non ha valore suo proprio, ma può valere per trocheo se ha la percussione sulla prima sillaba ⏑́⏑ ⏑ e per giambo se l'ha sulla seconda ⏑ ⏑́⏑.

Al genere doppio possono appartenere anche i seguenti piedi di sei tempi (πόδες ἑξάσημοι):

ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, ionicus a maiore, ⏊–⏑⏑
ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος, ionicus a minore, ⏑⏑⏊–
χορίαμβος, choriambus, ⏊⏑⏑–.

Questi piedi si dividono in maniera che arsi e tesi stiano nel rapporto di 4 : 2 o di 2 : 4. I primi due differiscono fra loro κατ'ἀντίθεσιν.

I piedi del genere peonico sono:

il peone primo, παίων πρῶτος, ⏑́⏑⏑⏑
il peone quarto, παίων τέταρτος, ⏑⏑⏑⏑́.

Ambidue piedi di cinque tempi, πόδες πεντάσημοι, nei quali l'arsi sta alla tesi come 2 : 3 e differiscono solo, κατ' ἀντίθεσιν. I piedi peonici ammettevano lo scioglimento della lunga e la contrazione di due brevi ; ne vennero pertanto le seguenti forme metriche:

⏑́⏑⏑⏑⏑, il peone sciolto
⏑́⏑–, il cretico, κρητικός, ἀμφίμακρος
⏑⏑́–, il bacchìo, βακχεῖος
⏑́–⏑, l'antibacchìo, ἀντιβακχεῖος, παλιμβακχεῖος.

I piedi annoverati fino a qui non ammettono altra suddivisione che in un'arsi e in una tesi, e perciò sono detti piedi semplici, πόδες ἁπλοῖ. Rappresentando il χρόνος πρῶτος con l'ottavo di battuta, i piedi dattilo-anapestici corrispondono al tempo che nella musica moderna dicesi 2|4, i giambo-trocaici al 3|8, i peonici al 5|8, i coriambi e ionici al 3|4.

Per intendere il valore ritmico degli altri piedi è necessario conoscere quale durata potessero avere le sillabe nella poesia, oltre a quelle ordinarie di uno e due tempi primi.

Quantità ritmiche.

Gli scrittori di metrica non conoscono in generale che la sillaba breve e la sillaba lunga. Queste si potrebbero chiamare quantità metriche. Ma quando consideriamo che l'antica poesia lirica non andava mai scompagnata dalla melodia, non s'intende come due sole quantità potessero bastare ad un canto qualunque, per quanto si voglia imaginare sem-

plice e monotono. D'altra parte quando troviamo versi composti di piedi differenti, non s'intende come quelle misure eterogenee potessero unirsi a formare unità ritmiche. Per buona ventura abbondano le antiche testimonianze sulla varia durata che le sillabe potevano ricevere dal ritmo. Già Aristosseno nell'Estratto di Psello distingue i tempi podici da quelli proprii della ritmopea, e gli scrittori posteriori distinguono pure il metro dal ritmo, attribuendo a questo una gran libertà di abbreviare e allungare la durata delle sillabe (1). Queste testimonianze sono per noi di gran valore perchè ci guidano a stabilire l'omogeneità ritmica di molti versi apparentemente eterogenei, senza timore di perderci in semplici congetture.

Incominciamo ad esaminare in quali casi la quantità metrica fosse diminuita dal ritmo; diremo appresso degli altri, nei quali veniva accresciuta.

---

(1) Psello, § 8: τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδός, ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τό μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. — Dionys., *Comp. verb.*, c. 11: ἡ μὲν πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ'οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν. οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς. — Longin., *Prol.*, p. 84: διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον ἢ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους..... ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν. — Mario Vitt., p. 49: musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentæ pronuntiationis tam longis longiores quam rursum per correptionem breviores brevibus proferunt; e p. 53: rhythmus ..... ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. — I grammatici concedono in generale al ritmo un arbitrio grandissimo, tale che forse corrispondeva alla musica del loro tempo, non alle melodie vocali dei classici, che tenevano in maggior conto le proprietà della lingua.

I Piedi irrazionali.

Nei piedi recati sopra, preso per unità di misura il χρόνος πρῶτος, il rapporto dell'arsi con la tesi può essere espresso da numeri interi, cioè 2 : 2, 2 : 1, 2 : 3; perciò erano detti dagli antichi piedi razionali, πόδες ῥητοί. Vi sono altri piedi, nei quali questo rapporto non è perfetto, ma solo approssimativo. Come nella lingua comune si trovano sillabe che non sono nè schiettamente brevi nè schiettamente lunghe, ma hanno una durata media fra le une e le altre, così anche nel verso ci sono alcune sillabe che possono essere rappresentate indifferentemente da una lunga o da una breve. In questi casi la lunga non dura due tempi, ma sta fra la lunga e la breve e cagiona un piccolo ritardo nel tempo ritmico. Questi piedi, nei quali il rapporto fra arsi e tesi non è perfetto, si dicevano piedi irrazionali, πόδες ἄλογοι o ῥυθμοειδεῖς [1], e si trovano in quei generi di poesia che erano meno discosti da un certo colore prosaico, come nel dialogo del drama e nei componimenti satirici e giocosi. I Greci ammettono la sillaba irrazionale nel trocheo e nel giambo. Così questi piedi possono avere figura di spondeo –́–, ––́, e quando l'arsi sia sciolta in due brevi il primo ha la figura di anapesto ⏑́⏑ –, l'altro di dattilo – ⏑́⏑. I La-

(1) L'irrazionalità è attestata chiaramente da Aristosseno, pag. 273: ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινι ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται. Γένοιτο δ'ἂν τὸ εἰρημένον ὧδε καταφανές· εἰ ληφθείησαν δύο πόδες, ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων, καὶ δίσημον ἑκάτερον, ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ, τρίτος δέ τις ληφθείη ποὺς παρὰ τούτους, τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὖ τοῖς ἀμφοτέροις ἔχων, τὴν δὲ ἄρσιν μέσον μέγεθος ἔχουσαν τῶν ἄρσεων. Ὁ μὲν τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω· ἔσται δ'ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. καλεῖται δ'οὗτος χορεῖος ἄλογος.

tini ammettono la sillaba irrazionale anche nel cretico e ne' bacchiaci, che allora vengono espressi da tre lunghe, ⏗––, –⏗–. Quando un piede può avere la breve irrazionale si usa il segno metrico ⏒, e perciò il trocheo, il giambo, il cretico, il bacchio irrazionali saranno espressi dai segni

–⏒ ⏒– –⏒– ⏒––.

I Piedi ciclici.

Havvi una specie di piedi nei quali il rapporto dell'arsi con la tesi è semplice, e preso per unità di misura il tempo primo, può essere espresso da numeri interi; ma questi piedi, essendo pur razionali, contengono delle quantità irrazionali. Questi già dagli antichi ebbero nome di πόδες κύκλιοι.

Vi sono alcune specie di versi, nei quali si trovano dattili misti a trochei ed anapesti a giambi. È possibile che l'andamento uniforme del ritmo giambo-trocaico venga interrotto da' piedi di quattro tempi? Tali serie composte di elementi eterogenei ripugnano al senso ritmico più volgare, e non v'è altra spiegazione se non quella, che nei detti metri il dattilo durasse quanto un trocheo e l'anapesto quanto un giambo. A convalidare questa spiegazione si possono recare le prove seguenti:

in questi versi il dattilo non può essere sostituito dallo spondeo, come invece può essere nei versi dattilici:

in alcune specie di versi che hanno un dattilo fra trochei, il dattilo si trova ora nell'uno ora nell'altro posto, ed anche in versi che si corrispondono fra una strofa e un'antistrofa, i quali, essendo cantati con la stessa melodia, doveano corrispondersi esattamente nella forma; p. es., Soph., *Phil.*, i due versi corrispondenti 1124 e 1147 hanno queste forme:

–⏓–⏑⏑–⏑– e –⏓–⏓–⏑⏑–

πόντου θινὸς ἐφήμενος.

ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει.

finalmente Dionigi d'Alicarnasso, riferendosi a scrittori di ritmica, parla di dattili e di anapesti i quali avrebbero la lunga minore di due tempi primi e che poco differiscono dai trochei [1].

Se la lunga, secondo la testimonianza di Dionigi, è minore di due tempi primi, è verosimile che quanto mancava a compiere i due tempi fosse occupato dalla prima breve del dattilo, e così questo avrebbe il valore di un trocheo, la lunga del quale sarebbe espressa delle due prime sillabe e la breve della seconda breve. Per tal modo il piede sarebbe razionale, constando l'arsi di due tempi primi e la tesi di uno; ma nello stesso tempo la lunga e la prima breve avrebbero durata irrazionale. Ciò stesso dicasi dell'anapesto, la cui prima breve unita alla lunga precedente formerebbe due tempi primi.

Per determinare la durata precisa delle sillabe nel dattilo ciclico si fecero ricerche molto sottili; ma oltre che l'utilità pratica di tali investigazioni è molto contestabile, non pare che sia dato giungere in questa parte a risultamenti certi. Secondo Dionigi nel passo testè recato del c. 17,

---

(1) Dionys., *Comp.*, c. 17: ὁ δὲ ἀπὸ μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ ἐς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται ..... Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ'εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Ἕτερον δέ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμὸν ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον ταύτην τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλιον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε· κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν. Al c. 11 havvi un esempio di dattili ciclici: αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής, ove osserva di questi dattili: παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων.

nemmeno i ritmici antichi seppero determinare la durata della lunga [1].

Come in alcuni versi trovansi dattili misti a trochei, in altri vi sono piedi peonici misti a dattili e ad anapesti. Non potendo ammettere nemmeno in questi che un ritmo regolare di quattro tempi venga interrotto e turbato da uno di cinque, tutto che per il peone manchino aperte testimonianze, è necessario credere che anche questo piede potesse avere una misura ciclica, in maniera da corrispondere ai quattro tempi del dattilo e dell'anapesto. Perciò le quattro sillabe del peone –⏑⏑⏑ avevano probabilmente i valori di

$$2 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 \quad \text{ovvero di} \quad 2 + \frac{2}{3} + \frac{2}{3} + \frac{2}{3} \text{ [2]}.$$

(1) I moderni sogliono rappresentare il dattilo ciclico mediante lo schema ♪. ♬ ♪ ovvero ♪ ³♪ ♪ . Le due sillabe dell'arsi avrebbero adunque il valore approssimativo di 1 1/2 + 1/2 ovvero di 4/3 + 2/3. Nè queste frazioni devono parere inverosimili e frutto soltanto di una combinazione teorica, perchè i tempi irrazionali sono usitatissimi anche nella musica moderna. Quando, per es., due quarti di battuta sono rappresentati da tre note ♩ ³♩ ♩ ciascuna dura $\frac{1}{3} \cdot \frac{2}{4}$, cioè un sesto di battuta, e se un quarto è rappresentato da una terzina, ciascuna nota dura $\frac{1}{3} \cdot \frac{2}{8}$ cioè un dodicesimo di battuta. Prendendo per unità di misura l'ottavo, nel primo caso la nota della terzina è 1 1/3, nel secondo 2/3. È sbagliata invece l'interpretazione del Cäsar che determina la durata nelle sillabe nel dattilo ciclico in 3/2 + 3/4 + 3/4. Questo non sarebbe che un dattilo comune, perchè l'arsi sta alla tesi come 2 : 2, e ne differirebbe solo per essere un po' più rapido; ma non corrisponderebbe mai al rapporto del trocheo 2 : 1.

(2) I moderni rappresentano il peone ciclico coi due schemi:

♩ ♫♪ e ♩ ³♪♪♪.

Questa seconda è misura più semplice e più verosimile, e perciò adottai lo schema metrico –⏑⏑⏑ anzichè l'altro –⏑⏑ ⏑.

Il doppio valore dei dattili e dei peoni si distingue raccostando i segni delle sillabe irrazionali nei ciclici:

– ◡ ◡ dattilo di quattro tempi, δάκτυλος τέλειος
–◡ ◡ dattilo ciclico, δάκτυλος κύκλιος
– ◡ ◡ ◡ peone di cinque tempi, παίων τέλειος
– ◡◡◡ peone ciclico, παίων κύκλιος.

La τονή.

Nelle quantità irrazionali e nei piedi ciclici abbiamo trovato sillabe lunghe e brevi che durano meno delle quantità metriche corrispondenti. Altre volte il ritmo e la melodia richiedevano che la loro durata fosse estesa oltre al valore metrico. Questo prolungamento o estensione di suono applicavasi d'ordinario alle sillabe lunghe e dicevasi τονή [1]. Che una lunga potesse durare oltre a due tempi primi è accertato abbastanza dai luoghi di Psello, di Dionigi, di Longino, di Mario Vittorino che abbiamo recato sopra. L'anonimo περὶ μουσικῆς ci ha conservato la varia durata che le sillabe lunghe potevano avere nel ritmo e i segni per indicarla, che sono i seguenti:

– μακρὰ δίχρονος, lunga ordinaria di due tempi
⌞ μακρὰ τρίχρονος, lunga di tre tempi
⌞⌟ μακρὰ τετράχρονος, lunga di quattro tempi
⌞⌞⌟ μακρὰ πεντάχρονος, lunga di cinque tempi.

La τονή adunque dava modo al poeta di rappresentare

(1) Euclid., *Introd. harm.*, p. 22: τονή ἐστιν ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γενομένη προφορὰν τῆς φωνῆς.

un piede intero mediante una sillaba, cioè con una μακρὰ τρίχρονος il trocheo e il giambo, con una μακρὰ τετράχρονος il dattilo e l'anapesto, con una μακρὰ πεντάχρονος tutte le forme dei piedi peonici.

Una lunga protratta per τονή non può di regola essere sciolta in due brevi. Però in Euripide, che usa varie libertà metriche, non mancano esempi di una μακρὰ τρίχρονος, che dovrebbe rappresentare un trocheo, sostituita da due brevi. Se questo accade in fine di parola, il tempo mancante si compie facilmente mediante una pausa, come *Hippol.* 147, *Orest.* 999, *Troad.* 565, *Jon.* 463, *Hel.* 336. Ma se le due brevi stanno in mezzo d'una parola (caso rarissimo, ma che pur si trova, come *Phoen.* 208, *Hel.* 1364) non v'è altro modo di compiere il tempo ritmico se non di attribuire alle due brevi una durata maggiore della loro quantità naturale, sicchè possano valere quanto un trocheo. In questo caso avremmo la τονή delle sillabe brevi.

Le Pause.

Non tutto il tempo ritmico è occupato dalla melodia (μέλος) o dalla parola (λέξις). Qualche intervallo può essere occupato anche dalla pausa mentre si continua a battere il tempo, e perciò anche la pausa ha un valore ritmico che può essere vario. Così, per esempio, nel pentametro elegiaco dopo la lunga del terzo piede v'è un distacco dal secondo membro, che dura quanto le due brevi mancanti del dattilo. La pausa era detta dagli antichi χρόνος κενός, ed anche ἀνάπαυλα, ἀπόθεσις; dai Latini *tempus inane;* S. Agostino *de musica* chiama le pause *silentia.* La pausa equivalente ad una sillaba breve è detta da Aristide λεῖμμα, e πρόσθεσις quella che dura quanto una lunga. La ragione di questo nome sta in ciò, che mentre la pausa di un tempo primo

era indicata dalla lettera ∧ iniziale di λεῖμμα, quella che vale il doppio indicavasi aggiungendo una lineetta orizzontale sopra quella lettera: $\bar{\Lambda}$. Ma l'Anonimo stesso che ci conservò la varia durata della τονή e S. Agostino estendono fino a quattro tempi la durata possibile della pausa, e l'Anonimo ce ne dà anche i segni relativi:

∧ χρόνος κενὸς βραχύς
$\bar{\Lambda}$ χρόνος κενὸς μακρός
$\bar{\Lambda}$ χρόνος κενὸς μακρὸς τρίσημος
$\bar{\Lambda}$ χρόνος κενὸς μακρὸς τετράσημος.

La massima durata della pausa sarebbe stata adunque di quattro tempi, laddove una sillaba lunga poteva durare fino a cinque. Queste notizie dell'Anonimo mi sembrano una combinazione teorica, la cui ragione sarebbe questa. Il maggior piede semplice è il peonico di cinque tempi. Potendo rappresentare ogni piede con una sillaba, la durata d'una lunga deve adunque potersi estendere fino a cinque tempi. Questo medesimo piede, per avere una espressione ritmica, non poteva essere soppresso ed in pausa tutto intero, ma doveva essere rappresentato almeno da una sillaba su cui cadesse la percussione. Questa sillaba poteva essere anche breve e tutto il resto stare in pausa. Ecco perchè non v'era bisogno che una pausa durasse più di quattro tempi. E in effetto:

– ∧ = – ◡
◡ $\bar{\Lambda}$ = ◡́ ◡ ◡
– $\bar{\Lambda}$ = – ◡ ◡
– $\bar{\Lambda}$ = – ◡ ◡ ◡
◡ $\bar{\Lambda}$ = ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Se questa teoria dell'Anonimo corrisponda esattamente alla pratica musicale del tempo classico, non possiamo giudicare

con certezza. Però quell'intimo legame che v'era fra la parola e la melodia rende verisimile che nè sillabe nè pause fossero protratte al di là di un certo limite, perchè la durata troppo lunga d'una sillaba avrebbe alterato la natura della parola, che doveva sempre essere chiaramente intesa, e le pause troppo lunghe avrebbero cagionato distacchi forti nella struttura ritmica della strofa. Il riguardo della parola si scorge poi anche nella regola seguita dagli antichi, che la pausa dovesse cadere sempre fra una parola e l'altra, e non mai rompere a mezzo una parola.

Le Dipodie.

Oltre ai piedi semplici annoverati finora, i quali non hanno che un'arsi e una tesi, vi sono pure dei piedi maggiori, i quali ammettono una suddivisione interna in più d'un'arsi e d'una tesi. Questi erano detti dagli antichi piedi composti, πόδες σύνθετοι.

I minori tra i piedi composti sono quelli formati di due piedi semplici uniti in una maggiore unità ritmica da una percussione principale. Questi si dicono dipodie, συζυγίαι, πόδες σύνθετοι κατὰ συζυγίαν; dai Latini la dipodia è chiamata coniugatio, iunctura, gressio. I versi misurati a dipodie vengono indicati con l'appellativo corrispondente alla metà del numero dei loro piedi; così, per esempio, si dice trimetro il verso composto di sei giambi, tetrametro quello di otto, perchè il metro consta di due piedi.

Gli antichi usarono unire in dipodie alcuni piedi molto rapidi, nei quali le arsi succedendosi a brevi intervalli avrebbero segnato un ritmo troppo concitato e affannoso. Questi piedi erano il trocheo, il giambo, l'anapesto; i primi due sono piedi di tre tempi, brevi e vivaci; l'anapesto è più rapido del dattilo. La dipodia trocaica e la giambica

hanno pure i nomi di **ditrocheo** e **digiambo**. Forse la vera ragione di cotesta misura a dipodie vuolsi cercare in ciò, che l'anapesto è il ritmo del passo, il giambo-trocaico è il ritmo del ballo; e così nel camminare come nel ballare l'unità ritmica è il passo per lo meno doppio.

Nelle dipodie l'un piede sta all'altro nel rapporto di arsi e tesi, e perciò un piede ha la percussione principale e l'altro una secondaria:

–̋⏑–́⏑, –̋⏑–́⏑
⏑–̋⏑–́, ⏑–̋⏑–́
⏑⏑–̋⏑⏑–́, ⏑⏑–̋⏑⏑–́.

Perciò qualunque sia la natura dei piedi ond'è formata la dipodia, il rapporto dell'arsi con la tesi è come quello dei piedi semplici del genere dattilo-anapestico, cioè 1:1, e le dipodie appartengono al γένος ἴσον o δακτυλικόν [1]. Quando però la sillaba delle dipodie giambo-trocaiche sia irrazionale, questo rapporto viene turbato e l'arsi sta alla tesi non più come 3:3, ma presso a poco come $3:3\,{}^1/_2$, e quindi la dipodia diventa irrazionale. Che la percussione principale della dipodia cadesse sul primo piede è attestato da Aristide; a ciò sembrano alludere anche Diomede e Mario Vittorino allorchè danno il nome di *dextri pedes* ai piedi dispari delle serie giambiche ed anapestiche. All'opposto alcuni grammatici latini, come Terenziano Mauro, affermano che il piede, nello scandere, segnava i piedi pari, e quindi le dipodie si dovrebbero segnare così:

–́⏑–̋⏑, –́⏑–̋⏑
⏑⏑–́⏑⏑–̋, ⏑⏑–́⏑⏑–̋.

(1) Come i piedi semplici corrispondono alle moderne battute 3/8, 4/8, 5/8, le dipodie corrispondono alle battute maggiori, cioè le giambo-trocaiche al moderno 6/8 e le anapestiche al 4/4.

La prima delle due opinioni pare più verisimile perciò che le dipodie giambiche e le trocaiche ammettono una sillaba irrazionale, le trocaiche nei posti pari e le giambiche nei dispari:

–⏑–⏒, –⏑–⏒, –⏑–⏒
⏒–⏑–, ⏒–⏑–, ⏒–⏑–.

Ora è molto più naturale che questo ritardo stesse avanti alla percussione forte, quasi preparazione ad essa, di quello che in altro luogo della battuta. Per dare molta forza ad una sillaba occorre pigliar fiato, e perciò la sillaba irrazionale s'intende davanti all'*ictus* ma non altrove. Invece l'opinione dei grammatici latini è confortata dal fatto, che nel camminare il piede destro si posa a terra con forza maggiore del sinistro. Ma siccome è naturale di appoggiare la persona più sulla gamba destra che sulla sinistra, ne viene che generalmente chi incomincia a camminare muova primo il piede sinistro, e poichè questo primo passo corrisponde al primo piede della dipodia, il secondo piede, segnato col passo destro, risulterebbe più forte. Le opinioni dei moderni sulla percussione delle dipodie sono divise. Forse però non valeva sempre una legge unica, ma secondo la melodia e il genere di componimento s'applicava ora l'una ora l'altra. Noi cominciamo sempre a contare la battuta dalla percussione, considerando la parte che sta innanzi ad essa come un tempo anticipato fuori del ritmo. Perciò credo più opportuno segnare la percussione sulla lunga del primo piede, acciocchè riesca più chiara l'unità della dipodia. La percussione secondaria dell'altro piede non suol essere segnata, perchè già si sottintende. Così adunque le dipodie avranno questi segni:

–́⏑–⏒, –́⏑–⏒
⏒, –́⏑–⏒, –⏑–
⏑⏑, –́⏑⏑–⏑⏑, –́

laddove ponendo la percussione sopra il secondo piede bisognerebbe dividere nel modo seguente:

–◡, –́⏒–◡, –́⏒
⏒–◡, –́⏒–◡, –́
◡◡–◡◡, –́◡◡–◡◡, –́.

Gli antichi annoverano fra le dipodie anche l'ionico a maiore, l'ionico a minore e il coriambo. Noi li abbiamo già posti fra i piedi semplici e sull'autorità di Aristosseno, ed anche perchè non è ragionevole che mancasse agli antichi un ritmo tanto facile e comune, com'è il $^3/_4$. Ma lo stesso Aristosseno ammette che il πoὺς ἑξάσημος possa appartenere a due generi e sia un piede di doppia natura. Dei tre rapporti possibili fra arsi e tesi in un piede di sei tempi, il 3 : 3 appartiene al genere pari, come la dipodia giambo-trocaica, il 4 : 2 o 2 : 4 al genere doppio, il 5 : 1 non è ritmico. Ora i piedi ionici e coriambici se sono divisi nel rapporto di 2 : 4 sono i piedi semplici che accennammo sopra, ma se hanno il rapporto 3 : 3 sono vere dipodie, come le giambiche e le trocaiche. Ed è appunto il caso più frequente che ionici e coriambi si trovino frammisti a dipodie giambo-trocaiche, e con tanta libertà, che non di rado alla dipodia della strofa corrisponde un coriambo nell'antistrofa.

Gli scrittori di metrica, i quali badavano solo all'eguaglianza della durata e nulla alla struttura interna del piede, adottarono le divisioni più strane; riguardarono il coriambo come composto di un trocheo (coreo) e di un giambo, –◡, ◡– onde formarono il nome di questo piede; l'ionico poi come composto di un pirrichio e di uno spondeo ◡◡, ––. Ma il coriambo misto a giambi, volendo conservare l'omogeneità ritmica, non può essere altro che una dipodia dattilica col dattilo ciclico, nella quale l'ultima lunga sia di tre tempi o, avendo il valore di una lunga ordinaria, venga compiuta dalla pausa. Ciò verrebbe espresso dagli schemi metrici:

–◡ ◡ ⊔ –◡ ◡ –∧ .

L'ionico poi per equivalere ad una dipodia giambo-trocaica deve avere pur esso il dattilico ciclico e una lunga di tre tempi:

⏑⏑, ⏗ –⏑ ⏑, ⏗ –⏑ ⏑, ⏗.....

In questa maniera il ritmo di $^6/_8$ non vien mai turbato, qualunque delle tre forme metriche venga sostituita all'altra; p. es.:

–⏑–⏑, –⏑ ⏑ ⏗, ⏗ –⏑ ⏑ (1).

---

(1) Lo schema musicale del coriambo sarebbe: ovvero . Quello dell'ionico a maiore e dell'ionico a minore .

Non ammettendo questi valori dei coriambi e dei ionici, e volendo riguardarli come piedi di ritmo 3/4, l'omogeneità ritmica con le dipodie giambo-trocaiche non si potrebbe ottenere se non interpretando la dipodia –⏑–⏑ in modo che le sue sillabe avessero questi valori:

$$3 + 1 + 1\,1/2 + \frac{1}{2} \quad \text{ovvero} \quad 1\,1/2 + 1/2 + 3 + 1$$

corrispondenti agli schemi musicali

ovvero

Nessuna testimonianza antica ci autorizza ad interpretare a questo modo la dipodia trocaica, nè il carattere che essa assumerebbe pare conforme alla natura dei versi, in cui la dipodia trocaica si trova mista a ionici e la giambica a coriambi. Noto soltanto che quei valori non mancano di analogia, perchè il trocheo di quattro tempi si trova nell'epitrito ⏗⏑––, e quello di due tempi nel dattilo ciclico –⏑ ⏑.

Quelli fra gli antichi che ammettono l'antispasto lo pongono fra le dipodie. Secondo loro esso è il rovescio del coriambo, cioè composto di un giambo e di un trocheo ⏑–, –⏑. Ma questo piede non può avere un valore ritmico suo proprio e, come vedremo, deve la sua origine alla inesatta interpretazione di alcune serie ritmiche.

La dipodia trocaica di questa forma –⏑–– era detta dagli antichi epitrito e riguardata come piede semplice. Il λόγος ἐπίτριτος è il rapporto di 3 : 4; dividendo adunque questo piede in un trocheo e uno spondeo secondo la figura metrica, l'arsi sarebbe di tre tempi e la tesi di quattro, e quindi le due parti starebbero nel rapporto predetto. Ma questa interpretazione, che supporrebbe un piede di sette tempi, è contraria alla teoria di Aristosseno, che esclude questa grandezza, come tale che non ammette alcun rapporto ritmico, nè il 3 : 4 nè il 5 : 2 nè il 6 : 1. Bensì lo ammettono Psello, al § 9, ed altri scrittori, seguendo probabilmente una teoria posteriore, fondata sopra la forma metrica anzichè sul valore ritmico. Ma questa asserzione non vale contro l'aperta testimonianza di Aristosseno [(1)], confermata dal senso nostro che non tollera battute di sette ottavi. Considerando che l'epitrito trovasi unito d'ordinario a tripodie dattiliche ed ha carattere grave, solenne, profondamente diverso dal ritmo trocaico, l'interpretazione ritmica più verisimile non è quella di riguardarlo come una dipodia trocaica irrazionale –⏑–⏒ unita a dattili ciclici, ma come un piede di otto tempi, omogeneo a veri dattili. Sarebbe adunque una dipodia dattilica, rappresentata da un appa-

(1) *El. rhythm.*, p. 302: Τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἑπτά, οὐδείς ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου, δεύτερος δὲ ὁ τῶν πέντε πρὸς τὰ δύο, τρίτος δὲ ὁ τοῦ ἑξαπλασίου. — Aristide, p. 35, ricorda l'epitrito come ammesso da alcuni: προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον.

rente trocheo con la lunga di tre tempi e da uno spondeo di quattro tempi giusti: ⌴ ᴗ – –. Unito pertanto ad una tripodia dattilica ne continuerebbe il ritmo a questo modo:

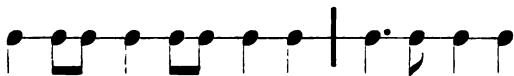
– ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ – –, ⌴ ᴗ – – (1).

I Piedi maggiori.

V'erano alcuni piedi composti tutti di sillabe lunghe, i quali si usavano in componimenti eseguiti in un tempo così largo, che ogni lunga era protratta per τονή fino al quadruplo del suo valore ordinario. Negli Estratti di Aristide ne troviamo indicati tre, che sono:

1) lo spondeo maggiore, σπονδεῖος μείζων, ⌴́ ⌴ ovvero ⌴ ⌴́,
2) il giambo orthios, ἴαμβος ὄρθιος ⌴ ⌴́ ⌴,
3) il trocheo semanto, τροχαῖος σημαντός, ⌴́ ⌴ ⌴.

Si dissero spondeo, giambo, trocheo, perchè le loro parti stanno nella stessa relazione come le parti di questi piedi semplici. Nello spondeo l'arsi dura quanto la tesi come nello spondeo semplice. Il giambo orthios ha, secondo gli antichi, la prima sillaba in tesi e le altre due in arsi; il trocheo semanto le due prime in arsi e l'ultima in tesi; quindi fra arsi e tesi havvi lo stesso rapporto del giambo e del trocheo. Però questi due piedi duravano tanto tempo, che non

(1) L'epitrito è rappresentato dallo schema ♩. ♪ ♩ ♩, e corrisponde al ritmo dattilico; per es.:

bastavano a segnarli due soli colpi (σημεῖα) uno per l'arsi e l'altro per la tesi, come nei piedi semplici corrispondenti, ma si battevano con tre segni, due di arsi e uno di tesi. In questi piedi ha luogo la più semplice applicazione della τονή, la quale protrae equabilmente le due parti del piede senza alterarne il rapporto. Questi piedi lenti e gravi si usavano negli inni religiosi [1].

I Piedi metrici.

I piedi ricordati finora hanno tutti un valore ritmico e perciò sono i veri elementi semplici del verso e del periodo, corrispondenti alle moderne battute. In essi la figura metrica può variare senza che il valore intrinseco venga alterato; p. es., l'anapesto può essere espresso dalle quattro figure metriche ⏑⏑⏗, –⏗, –⏑́⏑, ⏑⏑⏑́⏑, rimanendo sempre lo stesso piede. Per converso una stessa figura metrica può prendere un diverso valore ritmico secondo il

(1) Di questi piedi prolungati abbiamo parecchie testimonianze antiche; per es.: *Fragm. parisina* (Cod. 3027), § 12 (W): διαφέρουσι δὲ οἱ μείζονες πόδες τῶν ἐλαττόνων ἐν τῷ αὐτῷ γένει ἀγωγῇ· ἔστι δὲ ἀγογὴ ῥυθμοῦ τῶν ἐν (τ)αὐτῷ λόγῳ ποδῶν κατὰ μέγεθος διαφορά. Il giambo fu detto ὄρθιος probabilmente perchè usato nel νόμος ὄρθιος, un canto in tono alto e a voce spiegata. Il trocheo fu detto σημαντός dal modo di batterlo: Aristid., p. 38: σημαντός δὲ ὅτι βραδὺς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς χρῆται σημασίαις, παρακολουθήσεως ἕνεκα διπλασιάζων τὰς θέσεις. — Aristide B, p. 98, descrive bene il carattere dello σπονδεῖος μείζων con queste parole: εἰ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς (ἐν ἴσῳ λόγῳ) πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆς διανοίας. διὰ τοῦτο χρησίμους ὁρῶμεν ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν ἐνδεικνύμενοι τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰσότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων εἰς κοσμιότητα καθιστάντες ὡς ταύτην οὖσαν ὑγίειαν ψυχῆς.

posto in cui cade la percussione; p. es., lo spondeo potrà corrispondere al dattilo –́–, all'anapesto ––́, al giambo e al trocheo irrazionale ⏒–́, –́⏒; una lunga e due brevi varranno quanto un dattilo –́⏑⏑ o un anapesto –⏑́⏑, ecc. Ma i grammatici, i quali non curando il significato ritmico dei piedi fondarono un sistema metrico sul numero delle sillabe e sulle quantità rispettive, crearono una serie di nuovi piedi mediante tutte le possibili combinazioni di lunghe e di brevi, anche le più ripugnanti al senso ritmico. Trovarono, per esempio, il trocheo e il giambo con la lunga sciolta e crearono il τριβραχύς, trovarono l'anapesto sciolto e crearono il piede di quattro brevi o proceleusmatico; vollero dividere i versi in piedi di egual durata senza badare alla percussione e crearono l'antispasto, il peone secondo e terzo, e via via. Per distinguerli dai piedi ritmici questi si chiamano p i e d i m e t r i c i, e non si possono ignorare, sia per la importanza storica che hanno nella teoria, sia perchè molti dei loro nomi si usano ancora per significare le diverse figure metriche.

I piedi metrici cominciano da due sillabe e vanno fino a sei, e ognuno se li può ricostruire mettendo lunghe e brevi in tutte le combinazioni. Però quelli fino a quattro sillabe sono comuni, e i loro nomi in molta parte si usano ancora; i maggiori sono più rari e meno importanti. Ecco i piedi fino a quattro sillabe come li troviamo nel greco Dracone e nei latini Diomede e Mario Vittorino:

Piedi bisillabi.

⏑⏑ πυρρίχιος, παρίαμβος, ἡγεμών

–– σπόνδειος

⏑– ἴαμβος

–⏑ τροχαῖος.

Piedi trisillabi.

⏑⏑⏑ τριβραχύς, χορεῖος, πυκνός, teuthasius,
––– μολοσσός, ἵππιος, Chaonius, Vortumnius, extensipes,
⏑–– βακχεῖος, παρίαμβος, Oenotrius, tripudians,
––⏑ παλιμβάκχειος, προπομπικός, πομπευτικός, Theseleos, Saturnius,
–⏑⏑ δάκτυλος, πολιτικός,
⏑⏑– ἀνάπαιστος, ἀντιδάκτυλος,
–⏑– κρητικός, ἀμφίμακρος,
⏑–⏑ ἀμφίβραχυς, σκολιός.

Piedi quadrisillabi.

⏑⏑⏑⏑ προκελευσματικός,
–––– δισπόνδειος,
–⏑–⏑ διτρόχαιος,
⏑–⏑– διίαμβος,
–⏑⏑– χορίαμβος,
⏑––⏑ ἀντίσπαστος,
⏑⏑–– ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος,
––⏑⏑ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος,

–⏑⏑⏑ παίων πρῶτος,
⏑–⏑⏑ παίων δεύτερος,
⏑⏑–⏑ παίων τρίτος,
⏑⏑⏑– παίων τέταρτος,
⏑––– ἐπίτριτος ἢ ἵππιος πρῶτος,
–⏑–– ἐπίτριτος δεύτερος,
––⏑– ἐπίτριτος τρίτος,
–––⏑ ἐπίτριτος τέταρτος.

Dei piedi di cinque sillabe Dracone e Mario Vittorino non indicano nemmeno i nomi, che ci furono conservati dal solo Diomede:

Piedi pentasillabi.

⏑⏑⏑⏑⏑ orthius,
–⏑⏑⏑⏑ pariambus,
⏑–⏑⏑⏑ parapycnos,

⏑⏑–⏑⏑ mesomacros,
⏑⏑⏑–⏑ antispastus,
⏑⏑⏑⏑– pyrrichioanapæstus

⏑–––– probrachys,

–⏑––– hypobrachys,

––⏑–– mesobrachys,

–––⏑– molossiambus,

––––⏑ colobos,

⏑⏑––– diphyes,

–⏑⏑–– orthius,

––⏑⏑– amœbæos,

–––⏑⏑ molossopyrrichos,

––⏑⏑⏑ symplectos,

–⏑–⏑⏑ musicos,

⏑––⏑⏑ antanapæstus,

⏑⏑––⏑ antamœbæos,

⏑⏑⏑–– dasios,

–⏑⏑⏑– thymelicos.

⏑⏑–⏑– . . .

⏑––⏑– dochmios,

⏑–⏑–– pariambodes,

–⏑⏑–⏑ doriscos,

⏑–⏑–⏑ iambodes,

⏑–⏑⏑– cyprios,

–⏑––⏑ anticyprios,

––⏑–⏑ bacchiochorios,

–⏑–⏑– hypodochmios,

⏑–––⏑ dochmios per synzugian, antistrophos,

––––– molossospondios.

In quanto ai piedi di sei sillabe, che sarebbero sessantaquattro, nessun grammatico ci trasmise i nomi.

In tutte queste combinazioni fantastiche di lunghe e di brevi i grammatici facevano varie distinzioni, separando alcuni tipi, che riguardavano come primitivi e fondamentali, μέτρα πρωτότυπα, dagli altri che erano varietà di quelli. Secondo Efestione i metri prototipi sono: giambo, trocheo, dattilo, anapesto, coriambo, antispasto, ionico a maiore, ionico a minore, peonico. Eliodoro esclude i peoni dai metri prototipi per collocarli fra i ritmi; altri grammatici aggiungono ai prototipi il proceleusmatico. Ben considerando, questa dottrina dei metri prototipi non è che il riflesso dell'antica tradizione ritmica, un po' alterata dai grammatici, perchè togliendo dal catalogo di Efestione l'antispasto, restano i piedi ritmici fondamentali che abbiamo annoverato sopra.

I Membri.

I piedi e le dipodie sono il più semplice elemento ritmico e corrispondono alla battuta. Si estendono da tre tempi primi nel giambo e nel trocheo fino ad otto tempi primi nella dipodia anapestica. I piedi maggiori oltrepassano questa misura mediante il prolungamento artificiale delle lunghe. Una battuta sola non basta a formare una serie ritmica, perchè non rende ancora sensibile la regolare alternativa dell'arsi e della tesi, che è necessaria a percepire un ordine di tempi; solo la ripetizione di due o più battute potrà formare un ritmo sensibile. Ma non basta ancora che più battute si succedano l'una all'altra; è necessario ch'esse formino insieme una maggiore unità ritmica, altrimenti non sarebbero che una serie indefinita e monotona, come il battito dei polsi e la respirazione. Più battute o piedi uniti insieme formano questa maggiore unità ritmica mediante una percussione principale, come nelle semplici dipodie; rispetto a quella le altre percussioni sono meno sensibili e secondarie. Una serie di piedi aggruppati sotto una percussione principale dicevasi dagli antichi κῶλον, *membrum*. Nella musica il κῶλον corrisponde a quella parte del periodo melodico, dove il canto ha un breve distacco; comunemente è formato da quattro battute. Nella poesia moderna sarebbero κῶλα i versi brevi d'una strofa, dove ogni verso fa l'impressione di un'unità minore che non può stare da sè, ma è parte d'un tutto maggiore. Gli antichi riguardavano anche i membri come piedi e li comprendevano nella categoria generale dei piedi composti, πόδες σύνθετοι.

I membri, secondo il numero di piedi semplici onde sono formati, prendono i nomi di d i p o d i e, t r i p o d i e, t e t r a p o d i e, p e n t a p o d i e, e s a p o d i e. Perciò t r i p o d i a d a t t i-

lica indicherà un membro di tre dattili, pentapodia trocaica un membro di cinque trochei, ecc.

I membri, essendo unità ritmiche sottoposte ad una sola percussione principale, non possono essere lunghi, perchè la forza di una percussione non si estende al di là di un breve confine. Perciò i versi e i periodi maggiori sono composti di due o più membri. Quale grandezza potranno adunque avere i membri d'un verso? Aristosseno nel Compendio di Psello ed Aristide *De musica*, sono d'accordo nel distinguere fra i piedi di genere diverso e nel determinare la grandezza massima dei membri:

a) I membri del genere pari o dattilico possono contenere fino a sedici tempi primi.

b) I membri di genere doppio o giambo-trocaico possono contenere fino a diciotto tempi primi.

c) I tempi di genere peonico possono contenere fino a venticinque tempi primi [1].

Per quanto, a primo aspetto, queste notizie sembrino chiare, nel fatto esse ci aiutano ben poco e in molti casi ci lasciano perplessi nella divisione dei versi nei loro membri. E invero che cosa s'intende per membro di genere pari o doppio o peonico? È forse quello composto di piedi dattilici, giambo-trocaici, peonici, o quello in cui l'arsi sta alla tesi in un rapporto pari o doppio o di due a tre? Nel primo caso un dimetro giambico sarebbe di genere doppio, perchè composto di giambi, ⏑⏑́⏑–, ⏑⏑́⏑–; nel secondo caso esso sarebbe di genere pari o dattilico, perchè la prima dipodia sta alla seconda come 6 : 6. Una pentapodia dattilica nel

(1) Psello, § 12: αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μέν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου. Aristide, p. 35, aggiunge anche la grandezza dell'epitrito fino a quattordici tempi primi, cioè due piedi, aggiungendo però: σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ.

primo caso sarebbe di genere dattilico, nel secondo di genere peonico, perchè cinque piedi non ammettono altra divisione ritmica che quella nel rapporto di 3 : 2 o di 2 : 3. È verisimile che gli antichi trattatisti di ritmica intendessero la cosa in questa seconda maniera, e che, qualunque fosse il genere dei piedi, ogni dipodia e tetrapodia fosse per essi un ποὺς σύνθετος δακτυλικός:

–⏑, –⏑	–⏑–⏑, –⏑–⏑
⏑–, ⏑–	⏑–⏑–, ⏑–⏑–
–⏑⏑, –⏑⏑	–⏑⏑–⏑⏑, –⏑⏑–⏑⏑
⏑⏑–, ⏑⏑–	⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–⏑⏑–
–⏑⏑⏑, –⏑⏑⏑	–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑, –⏑⏑⏑–⏑⏑⏑

ogni tripodia, e in alcuni casi l'esapodia, formasse un ποὺς σύνθετος ἰαμβικός:

–⏑–⏑, –⏑	–⏑–⏑–⏑–⏑, –⏑–⏑
⏑–⏑–, ⏑–	⏑–⏑–⏑–⏑–, ⏑–⏑–
–⏑⏑–⏑⏑, –⏑⏑	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑, –⏑⏑––
⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–	⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–⏑⏑–

ogni pentapodia un ποὺς σύνθετος παιωνικός:

–⏑–⏑–⏑, –⏑–⏑
⏑–⏑–⏑–, ⏑–⏑–
–⏑––⏑––⏑–, –⏑––⏑–

e all'opposto i grammatici l'abbiano intesa nel primo senso; e gli uni e gli altri abbiano diviso in membri i versi dei poeti secondo la propria interpretazione. I due metodi in alcuni casi possono dare risultamenti uguali, ma in altri conducono a conclusioni diverse. Veggasi, per esempio, la pentapodia dattilica e la tetrapodia peonica, che comprendono ambedue venti tempi primi:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑
–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑

Se noi prendiamo per base la natura dei singoli piedi, segue che una pentapodia dattilica non possa essere un solo membro, perchè oltrepassa i sedici tempi, limite massimo del genere dattilico. All'opposto la pentapodia peonica formerà un membro unico, perchè è al disotto dei venticinque tempi, limite massimo di questo genere. Se invece prendiamo per base il rapporto dell'arsi e della tesi, la pentapodia dattilica diventa di genere peonico e può essere un unico membro, perchè è al disotto dei venticinque tempi primi; ma la tetrapodia peonica è di genere dattilico e non potrà formare un unico membro, perchè oltrepassa i sedici tempi, oltre ai quali non va questo genere. Del rimanente tutta cotesta teoria somiglia molto ad una combinazione matematica, in cui la massima estensione dei membri corrisponde al quadrato dei tempi del piede semplice, cioè il dattilo è di quattro tempi e il membro dattilico di sedici, il peone ha cinque tempi e il membro peonico può giungere ai venticinque, il giambo e il trocheo hanno tre tempi, e come la battuta giambo-trocaica è la dipodia, così il membro massimo è il doppio del nove. Essa poi non ha molta importanza pratica, perchè in generale i membri vanno da due a quattro piedi, e solo nei piedi minori se ne trovano abbastanza spesso di cinque e di sei. Non è da credere poi che ogni serie di piedi, quando non oltrepassa quei limiti, debba formare necessariamente un solo membro, perchè, come vedremo, vi sono anche altri criterii per la divisione dei membri, cioè le cesure e la sillaba ancipite.

Secondo gli antichi anche i membri, come i piedi semplici, si dividono in arsi e in tesi. Essi aggruppavano un numero di piedi sotto l'arsi ed un altro sotto la tesi. Nei membri minori, come, per esempio, nella tetrapodia trocaica, la prima dipodia era in arsi e la seconda in tesi:

ἄρσις θέσις

–∪ ∪, –∪–∪

Ma non tutti i membri si comprendevano soltanto in due σημεῖα; i maggiori ne avevano tre e anche quattro [1]. In quanto al posto dell'arsi, cioè se e quando cadesse nella prima parte dei membri o nella seconda, siamo nella medesima incertezza delle dipodie. In tutta questa materia ci mancano i dati positivi degli antichi e dobbiamo affidarci al nostro senso ritmico, che non sempre ci aiuta, perchè ammette più d'una interpretazione. È questa una delle parti della metrica che la scomparsa della melodia lasciò all'oscuro.

Prima di parlare delle varie specie di membri è utile considerare il diverso modo in cui essi incominciano e in cui possono finire.

L'Anacrusi.

Abbiamo veduto diversi generi di piedi, che hanno un egual numero di tempi primi, uno stesso rapporto fra l'arsi e la tesi, e differiscono fra loro perciò che gli uni incominciano coll'arsi e gli altri colla tesi. Questa differenza era detta dagli antichi διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν. La ritmica moderna comincia a contare le battute dall'arsi, e quando alla sillaba colpita dall'ictus stanno avanti una o più sillabe, le considera come fuori di battuta e indifferenti pel ritmo. All'opposto gli antichi nei piedi ascendenti univano la tesi all'arsi seguente e li consideravano come diversi dai piedi di-

(1) Vedi Aristox., *El. rhythm.*, p. 288; Psello, § 12. — È notevole che gli antichi non usassero più di quattro segni nel dividere i membri, anche se questi si componevano di cinque piedi, dove ora si segnerebbero cinque quarti. La causa di questo fatto, che Aristosseno, p. 289, promette di esporre, non rimane nei frammenti.

scendenti. Così, per esempio, dividevano una serie giambica nel modo seguente:

⏑–́⏑–, ⏑–́⏑–, ⏑–́⏑–

laddove noi, escludendo dalla battuta la prima tesi, la dividiamo così:

⏑, –́⏑–⏑, –́⏑–⏑, –́⏑–.

Questo suono anticipato che sta innanzi alla prima percussione d'una serie ritmica ebbe da Goffredo Hermann il nome di ἀνάκρουσις, e questo nome restò poi come termine tecnico nei trattati di metrica. L'anacrusi non altera menomamente la natura ritmica della serie, come non l'alterano in musica le note che precedono la prima battuta. Ne consegue adunque che siano ritmicamente identici i membri composti di dattili e di anapesti, di trochei e di giambi, di ionici a maiore e di ionici a minore, di peoni primi e di peoni quarti:

–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑ = ⏑⏑, –́⏑⏑–́⏑⏑–́

–́⏑–⏑–́⏑–⏑ = ⏑, –́⏑–⏑–́⏑–

–́–⏑⏑–́–⏑⏑ = ⏑⏑, –́–⏑⏑–́–

–́⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑ = ⏑⏑⏑, –́⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑–́.

Questa identità ritmica fra i piedi ascendenti e i discendenti non era ignota agli antichi e trovasi espressa chiaramente in Quintiliano, *Inst. or.* 9, 48: « sunt et metrici pedes, sed hoc interest, quod rhythmo indifferens est dactylusne ille priores habeat breves an sequentes. Tempus enim solum metitur, ut a sublatione ad positionem idem spatii sit ». Ma nondimeno quella differenza ebbe un grande ef-

fetto sul diverso carattere che presero i versi ascendenti e i discendenti, questi in generale tranquilli e maestosi, quelli vivaci e concitati [1].

Gl'Incisi.

Nei membri del verso accade sovente che l'ultimo piede sia incompiuto. Per esempio nei due membri di cui è composto il pentametro elegiaco la tesi del terzo e del sesto dattilo è soppressa:

–́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
nil mihi rescribas attamen ipse veni.

Perciò il pentametro è composto di due membri non compiuti. Questa cessazione anticipata dicevasi dagli antichi κατάληξις, e il membro catalettico prendeva il nome di κόμμα, incisum [2].

Come si concilia adunque questo membro imperfetto col tempo ritmico che deve essere compiuto? Parlando delle pause abbiamo notato che, tanto nella musica come nella poesia, non tutti i tempi del ritmo sono riempiuti dal canto

(1) ARISTIDE B, p. 97: τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων (int. arsi) προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν. οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι. — QUINTILIANO, *Inst.* 9, 4, 92: acres quæ ex brevibus ad longas insurgunt; leniores quæ a longis in breves descendunt.

(2) HEPHAEST, p. 64: τὸ ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν ἐὰν μὲν πλήρεις ἔχῃ τὰς συζυγίας ἀκατάληκτόν ἐστι καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δέ τι ἐλλείπῃ κόμμα. Questa distinzione fra κῶλον e κόμμα non è per altro rigorosamente mantenuta, e, come attesta MARIO VITTORINO, 71, abusive etiam κόμμα dicitur κῶλον.

o dalla parola, ma che alcuni possono essere taciuti mentre il calcolo ritmico del tempo continua. Trattando poi della τονή fu osservato che mediante questo prolungamento artificiale della lunga una sillaba può occupare il tempo di un piede intero. Ora se l'inciso termina con una parola e dopo questa cade naturalmente una pausa, come, per esempio, fra le due parti del pentametro elegiaco e alla fine di esso, il tempo mancante verrà occupato da una pausa, che sarà un λεῖμμα semplice quando sia soppressa una sola breve, una πρόσθεσις quando manchino due brevi. Così adunque il pentametro elegiaco dovrà essere segnato così:

´∪∪´∪∪´⊼ ´∪∪´∪∪´⊼.

All'opposto se l'inciso termina a metà d'una parola od anche in fine di essa quando non possa succedervi una pausa, l'ultima arsi verrà protratta per τονή tutto il tempo necessario a compiere il ritmo. Così, per esempio, in questo periodo di quattro membri (Eurip., *Jon.* 184):

–∪̄–∪∪–∪⊔ οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις 'Αθά-
–∪̄–∪∪–∪⊔ ναις εὐκίονες ἦσαν αὐ-
–∪–∪∪–∪⊔ λαὶ θεῶν μόνον, οὐ δ'ἀγυι-
–∪–∪∪⊔–∧ άτιδες θεραπεῖαι.

Così si compie il tempo ritmico nei metri discendenti. Ma negli ascendenti la cosa è molto diversa. Abbiamo detto che il ritmo si rende sensibile mediante il ritorno regolare dell'arsi. Se adunque in un piede discendente l'ultima tesi è soppressa e rimane in pausa, il ritmo non patisce danno, perchè la serie ha tutte le sue arsi, nella stessa guisa che in italiano un verso tronco è ritmicamente identico al verso piano e allo sdrucciolo. Così, per esempio, una tetrapodia trocaica compiuta non è per nulla diversa da una tetrapodia trocaica catalettica:

–́ ⏑ – ⏑, –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑, –́ ⏑ – ∧.

Ma nei piedi ascendenti che incominciano con la tesi e terminano con l'arsi, tolta l'ultima sillaba, la serie viene diminuita d'un'arsi e quindi scemata, in quanto al ritmo, d'un piede; per esempio, se dalla tetrapodia giambica

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –

noi togliamo l'ultima sillaba, la serie non ha più quattro arsi, ma tre; non è adunque più una tetrapodia, ma una tripodia con anacrusi:

⏑, – ⏑ – ⏑ – ⏑

Non potendo ammettere che la tripodia sia ritmicamente identica alla tetrapodia, nè la pentapodia alla esapodia, la sola spiegazione possibile è questa, che negli incisi ascendenti l'ultima arsi fosse protratta per τονή fino a compiere il tempo della tesi seguente e sull'ultima sillaba cadesse la percussione dell'ultimo piede. Quindi nei piedi giambici la penultima lunga doveva essere una μακρὰ τρίχρονος

⏑ –″ ⏑ –́ ⏑ –″́

e negli anapesti una μακρὰ τετράχρονος

⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –″ –́.

Alla fine d'un inciso trovasi pure qualche esempio di una lunga, che dovrebbe rappresentare un piede intero sostituita da una breve. In questo caso l'inciso suol terminare con una parola e la pausa compensa il tempo mancante a compiere il piede. Per es., nel verso di Eschilo, *Suppl.* 550,

composto di due tripodie dattiliche, il terzo dattilo è rappresentato da una breve:

Λύδια δ'ἂν γύαλᾰ καὶ δι' ὀρῶν Κιλίκων

e sarà rappresentato da questo schema:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ Λ̄ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — Λ̄

Varie specie di Membri.

I membri dalla maniera in cui sono composti si possono dividere in due classi. Alla prima appartengono quelli formati di piedi metrici tutti eguali, come, per esempio, di tutti dattili; alla seconda quelli formati di piedi metrici disuguali, come, per esempio, di dattili e trochei.

I membri più semplici della prima classe constano di due dipodie, ognuna delle quali forma una specie di gruppo ritmico (βάσις) contrapposto all'altro e nello stesso tempo le due dipodie si corrispondono nella relazione di arsi e tesi. Spesso a metà di cotesti membri termina la parola e cade una breve pausa [1]. I più comuni fra questi membri sono:

il dimetro trocaico	—́ ◡ — ⏓ —́ ◡ — ⏓
il dimetro giambico	⏓ —́ ◡ — ⏓ —́ ◡ —
il dimetro anapestico	◡ ◡ —́ ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —

(1) Può dare un'idea di così fatti membri l'ottonario italiano, corrispondente al dimetro trocaico. Anch'esso suol essere diviso in due giuste metà; solo che le due percussioni delle dipodie cadono sul secondo e sul quarto piede; per es.:

Rondinélla pellegrína
Che ti pósi sul veróne.

il dimetro coriambico	–⏑⏑––⏑⏑–
il dimetro ionico	⏑⏑´–⏑⏑´–
il dimetro cretico	´⏑–´⏑–
la tetrapodia dattilica	´⏑⏑´⏑⏑´⏑⏑´⏑⏑.

In tutti questi membri l'arsi sta alla tesi in un rapporto pari. Ve ne sono altri nei quali le due parti stanno fra loro come 2 : 1 e perciò sarebbero, secondo gli antichi, piedi composti di genere doppio. A questo genere appartengono le tripodie, due piedi delle quali erano calcolati nell'arsi ed uno nella tesi. I più comuni fra questi sono:

l'itifallico o tripodia trocaica	´⏑–⏑, –⏓,
la tripodia dattilica	´⏑⏑–⏑⏑, –⏑⏑,
il prosodiaco	⏑´⏑⏑–⏑⏑, –⏓.

In altri membri l'arsi e la tesi stanno nel rapporto peonico di 2 : 3, come, per esempio, nelle pentapodie trocaiche e giambiche, nelle quali tre piedi sono calcolati in arsi e due in tesi o viceversa:

´⏑–⏑–⏑–⏑–⏑
⏑´⏑–⏑–⏑–⏑–

La seconda classe comprende tutti quei membri svariatissimi, nei quali diversi piedi metrici sono congiunti in un ritmo e perciò si dicono metri misti. L'unione più frequente è quella di trochei e di giambi con dattili e anapesti, più raramente con ionici e peoni. Rarissima è l'unione di dattili con peoni. In così fatte unioni i piedi non conservano naturalmente il loro valore originario, ma abbreviando o allungando la durata delle loro sillabe s'adattano al ritmo fondamentale. Abbiamo esposto sopra la teoria delle misure ritmiche, secondo la quale le quantità metriche possono essere diminuite ed accresciute. Il dattilo e l'anapesto ciclico

e la τονή trovano applicazione frequente in questi metri misti, che gli antichi distinguevano dai μέτρα chiamandoli ῥυθμοί [1]. Così, per esempio, il dattilo fra trochei e l'anapesto fra giambi hanno misura ciclica. Fra i metri misti sono frequenti i gliconei di varie forme, come:

–⏑–⏑⏑–⏑–
–⏑–⏑–⏑⏑–

e le dipodie giambiche e trocaiche unite a coriambi e a ionici, come, per esempio:

–⏑⏑––⏑–⏑
⏑–⏑––⏑⏑–
⏑⏑––⏑–⏑–.

In questi casi e coriambi e ionici vanno interpretati nel predetto modo, come dipodie, sicchè questi tre membri avrebbero i seguenti valori ritmici:

–⏑ ⏑ ⌴ – ⏑ – ⏑
⏑, – ⏑ ⌴ –⏑ ⏑ –
⏑⏑, ⌴́ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Nell'assegnare il valore ritmico ai membri misti è da notare che alle volte può mancare loro un piede intero e nondimeno il ritmo essere compiuto mediante il prolungamento artificiale delle lunghe. Gli antichi chiamavano questi membri brachicataletti (βραχυκατάληκτα). Avremo adunque tripodie

(1) Cfr. Mario Vittor., I, 11, 11: inter pedem et rhythmum hoc interest, quod pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit; non enim gradiuntur mele pedum mensionibus sed rhythmis fiunt. Vedi anche 11,59, 12,9. — Dionys., *Comp. verb.*, c. 15. — Quintil., *Inst.* IX, 9, 46. — Cfr. anche la Nota a p. 81.

che hanno il valore di tetrapodie, pentapodie, che durano quanto le esapodie, ecc. Per esempio, la tripodia mista

–◡◡–◡––
μαρμαρόεσσαν αἴγλαν,

protraendo la penultima lunga fino al valore di un trocheo, può fare l'ufficio di una tetrapodia:

–◡◡–◡⌴–∧.

Questo prolungamento per τονή può aver luogo non solamente al termine d'un membro, ma anche in altri luoghi. Così, per esempio, nelle due seguenti tripodie il primo spondeo può valere quanto un'intera dipodia e perciò il membro per una tetrapodia:

⌴́ ⌴ –́ ◡ – – ἃ δ'εὐῶπις ἁβρὰ
⌴́ ⌴ –́ ◡ – – τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ.

Per riconoscere in ciascun caso il valore ritmico di un membro e distinguere quando una tripodia, una tetrapodia, una pentapodia siano anche ritmicamente tali e quando si debbano riguardare come membri brachicataletti, conviene seguire certi criterii di euritmia nella composizione metrica, badando principalmente alla natura dei membri a cui si trovano unite. Di questi criterii parleremo in seguito; basti notare per ora che spesse volte essi non sono guida abbastanza sicura, e che in questa parte sonovi ancora non poche incertezze e disparità di opinioni.

CAPO III.

Il Verso.

Dicesi verso un sistema ritmico di piedi che termina con una pausa. Le parole στίχος, *versus* indicano questo sistema in un modo del tutto esteriore, cioè come una serie di piedi scritta in una linea, nè possono essere i nomi primitivi, perchè si composero versi molto prima che non si scrivesse. I Greci lo dissero più comunemente μέτρον, ma nemmeno questa parola indica il carattere peculiare del verso, perchè usavasi altresì a significare gli elementi di esso, cioè il piede e i membri, e poi come contrapposto a ritmo per indicare i membri formati di piedi eguali.

Rispetto all'estensione del verso troviamo in alcuni scrittori, come Efestione e Mario Vittorino, fissata la grandezza massima in trenta tempi primi. Lo scoliaste di Efestione la estende fino a trentadue tempi, e con questo si accorda S. Agostino, *De musica*, 3, 9, che determina anche la grandezza minima in otto tempi. Sembra che tutti riguardassero come il massimo verso il tetrametro anapestico, composto di un dimetro acataletto e di un dimetro catalettico:

◡◡́–◡◡–◡◡́–◡◡–, ◡◡́–◡◡–◡◡́–

ma gli uni contassero i trenta tempi espressi dalle sillabe, gli altri contassero anche i due dell'ultima tesi soppressa. Se un sistema ritmico oltrepassava questa misura era detto dagli antichi periodo.

Questi dati degli antichi sono relativamente tardi. Per formarsi un'idea esatta del verso conviene ricordare l'antica unione della poesia con la musica e studiare i rapporti che passano fra melodia ritmo e metro. Nessuno è tanto ignaro di musica che non ricordi una semplice melodia ballabile e non abbia notato come dopo otto battute essa giunga ad un punto di riposo e ad una specie di risoluzione. Avrà notato inoltre che alla metà di cotesto periodo melodico havvi pure un distacco breve e secondario, che non lascia soddisfatto il senso nostro e richiede un'altra parte che compia e faccia riscontro alla prima. Quel periodo melodico di otto battute corrisponde ad un verso, e precisamente ad un verso tetrametro, e quelle due metà sono i due membri ond'è composto. Questo tetrametro non è che uno dei molti periodi possibili. La melodia può avere un'estensione svariatissima e dividersi in parti più o meno lunghe, e perciò il verso potrà avere quella varia grandezza che un dato periodo melodico richiede per giungere ad un punto principale di riposo. E poichè difficilmente una melodia può svolgersi in troppo breve spazio, sono rari i versi di un solo membro; il maggior numero è composto di due o più membri.

Questo è il concetto vero e primitivo del verso. Ma poichè in progresso di tempo la poesia cominciò ad avere un'esistenza sua propria e separata dal canto, conviene distinguere fra i versi recitati e quelli cantati. I primi non possono essere maggiori di quanto ad un uomo è dato recitare comodamente senza respirare; gli altri possono avere una estensione molto maggiore, tanto più che essendo composti di parecchi membri, al termine di questi eravi un leggero distacco e l'opportunità di ripigliare il fiato. A questi versi o periodi maggiori si potrebbero paragonare le moderne strofe composte di versi brevi, ciascuno dei quali è una piccola unità ritmica, non però indipendente, ma strettamente congiunta alle altre nell'unità maggiore della strofa.

Struttura dei Versi.

Alcuni versi constano di un solo membro e non ammettono altra suddivisione che quella in piedi o dipodie; per esempio:

–⏒· –⏑⏑· –⏑· ⏓
quis vos exagitat furor

⏑–⏑–· ⏑–⏑–
ut prisca gens mortalium.

Il verso di un solo membro dicesi περίοδος μονόκωλος o μέτρον μονόκωλον. Tali versi sono i meno comuni nei buoni poeti greci: abbondano invece nei latini e in generale nei secoli posteriori, quando quelli, chè prima erano membri di un tutto maggiore, furono riguardati e trattati come versi indipendenti.

Il massimo numero dei versi è composto di due membri, e quindi i nomi di περίοδοι δίκωλοι o μέτρα δίκωλα; per esempio:

–⏒–⏑⏑–· –⏑⏑–⏑⏓
Mæcenas atavis | edite regibus

–⏑⏑–⏑⏑–· ⏒–⏑–⏒–⏑–
scribere versiculos | amore percussum gravi.

Alcuni degli antichi riguardavano il μέτρον δίκωλον come il tipo del verso [1]. E in effetto fu il tipo predominante,

(1) Mar. Victor., 11, 2, 3: cola duo, quibus omnis versus constat. — August., *De mus.* 3, 2: scias a veteribus doctis definitum et vocatum esse versum, qui duobus quasi membris constaret certa mensura et ratione coniunctis.

sopra tutto nei tempi in cui la lirica non si cantava più. Contuttociò troviamo, non solo nei lirici greci, ma anche in Orazio versi composti di tre membri, περίοδοι τρίκωλοι, μέτρα τρίκωλα, come:

–⏑–⏑⏑–, –⏑⏑–, –⏑⏑–⏑⏑

ὄρνιθές τινες οἶδ' | ὠκεανῶ | γᾶς ἀπὸ περράτων (Alceo)

Tu ne quæsieris, | scire nefas, | quem mihi quem tibi (Orazio).

Gli antichi designano con nomi particolari i diversi membri; il primo è κῶλον δεξιόν, l'ultimo ἀριστερόν, quello di mezzo è κῶλον μέσον.

Demetrio, *De interpr.* 16, ed Agostino, 4, 17, determinano la massima estensione del verso fino a quattro membri, περίοδος τετράκωλος. Tale sarebbe, per esempio, questo periodo di Sofocle, *Electr.* 832:

⏑, –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ –	εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων
–⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ –	εἰς 'Αΐδαν ἐλπίδ' ὑποί-
–⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ –	σεις κατ' ἐμοῦ τακομένας
–⏑ ⏑ – ⊔ –	μᾶλλον ἐπεμβάσει

Ma quando il verso era connesso alla melodia l'ampio svolgimento di questa poteva estendersi anche ad un numero maggiore di membri, e principalmente se questi membri erano tutti eguali. E in vero ci restano periodi di cinque membri, e ne' versi ionici ed anapestici anche maggiori.

Nei membri del verso bisogna considerare:

a) la natura dei piedi;

b) la grandezza dei membri;

c) la maniera in cui sono congiunti.

Sotto questi varii aspetti i versi si possono dividere in più categorie.

I versi più semplici sono quelli composti di membri eguali

tanto per la natura dei piedi, quanto per la grandezza; per esempio, Anacr., *fr.* 75:

–́⏑–⏑–́⏑–⏑, –́⏑–⏑–́⏑–⏑
Πῶλε θρηκίη, τί δή με | λοξὸν ὄμμασιν βλέπουσα.

Sono più frequenti quei versi, i cui membri hanno piedi di egual genere, ma sono differenti per grandezza (κῶλα ὁμοειδῆ). Per esempio, nell'esametro dattilico ambidue i membri sono dattilici, ma di estensione diversa:

–⏑⏑–⏑⏑–, ⏔–⏔–⏑⏑––
arma virumque cano | Troiæ qui primus ab oris.

Parimente nel trimetro giambico i due membri sono composti di giambi, ma la spezzatura non divide il verso in due metà eguali:

⏒–́⏑–⏒, –⏑–⏑–⏑
ὦ τέκνα Κάδμου | τοῦ πάλαι νέα τροφή.

Finalmente nei poeti lirici sono frequenti i versi composti di membri disuguali e per la natura dei piedi e per grandezza. La diversità metrica dei piedi non doveva naturalmente alterare il ritmo, ma i piedi dovevano essere affini, come, per esempio, dattili ciclici e trochei. Perciò questi membri si dicono κῶλα ὁμοιοειδῆ. Gli antichi chiamavano questi versi μέτρα ἐπισύνθετα, metra coniuncta; noi li diciamo versi composti. Per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–⏔–⏑⏑, –⏑–⏑–⏑
solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni.

Nella maggior parte dei versi i membri s'incontrano in maniera, che non havvi alcuna interruzione nell'alternativa

dell'arsi e della tesi, sia che il membro anteriore termini alla fine d'un piede, come, per esempio:

γίγνεται θνητοῖς ὁκοίην | Ζεὺς ἐπ' ἡμέραν ἄγῃ

sia che l'ultimo piede del primo membro resti spezzato, e venga compiuto nel membro posteriore, come:

ὣς ἔφατ' εὐχόμενος | τοῦ δ'ἔκλυε Φοῖβος 'Απόλλων.

Ma nei metri lirici accade spesso che il membro anteriore sia catalettico (κόμμα, incisum), e in questo caso havvi una interruzione nell'ordine ritmico, perchè il piede incominciato nel membro anteriore non si compie nel seguente e due arsi vengono a contatto immediato senza essere separate dalla tesi; per esempio:

ἔστι μοι καλὰ πάϊς | χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν (SAFFO).

S'intende già che l'interruzione ritmica è solo apparente e sta nella figura metrica; il tempo mancante è occupato o dalla pausa, come nel pentametro elegiaco

at bene cautus eras   et memor ante mei

ovvero prolungando per τονή il suono dell'ultima lunga, come SOPH., *Phil.* 400:

ἰὼ μάκαιρα ταύ-
ροκτόνων λεόν-
των ἔφεδρε τῷ
Λαρτίου
σέβας ὑπέρτατον

Questi versi che hanno un membro anteriore catalettico erano detti dagli antichi μέτρα προκατάληκτα.

La Cesura.

I membri anteriori del verso terminano per lo più con una parola intera e vengono separati dal membro seguente da una breve pausa. Questa spezzatura era detta dagli antichi τομή, caesura, incisio, sectio. Essi poi distinguevano la cesura che spezza un piede a mezzo, fosse esso compiuto o no nel membro seguente, e questa dicevano propriamente τομή, e la spezzatura che cade al termine d'un piede, che dicevano διαίρεσις. Sarebbe adunque una τομή

sic fatur lacrimans | classique immittit habenas

come quella che spezza il terzo dattilo; sarebbe una dieresi questa:

Gallias Cæsar subegit | Nicomedes Cæsarem

perchè si trova fra il quarto e il quinto trocheo. La distinzione degli antichi non era senza motivo, perchè la τομή ha un che di energico e vivace, laddove la dieresi rende il verso più molle e tranquillo. I moderni però comprendono l'una e l'altra sotto il nome generale di cesura.

La cesura è sempre evidente nei versi procataletti nei quali il membro anteriore termini con una parola, come nel pentametro elegiaco, perchè l'interruzione metrica ne è indizio sicuro. È facile inoltre determinare la cesura nei versi composti di membri uguali e che sogliono avere le

cesure a posto fisso, come i tetrametri trocaici e gli anapestici. Ma più difficile è riconoscerla in quei versi, nei quali, prevalendo la forza dell'intero, la divisione in membri è secondaria e poco importante pel ritmo, di maniera che la cesura è mobile e può cadere in varii piedi. Tale sarebbe, per esempio, l'esametro dattilico [1]. In quanto ai metri composti, parrebbe a primo aspetto che il nuovo membro dovesse incominciare col metro nuovo e che avessero quindi cesura fissa; ma questo non è; la cesura cade per lo più alquanto prima, per esempio:

— — — ◡ ◡ —, ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
εὕδουσιν δ'ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες

e non è sempre chiaro il luogo dove si trova.

I membri d'un verso non sono però divisi costantemente dalla cesura. Nella lirica corale, che è il genere più grandioso e complesso della poesia antica, spesso due membri sono congiunti in una parola stessa, il cui principio appartiene all'antecedente e la fine al seguente. Anche in questo caso riesce facile dividere il verso nei suoi membri se questi sono tutti eguali; per esempio, Soph., *Antig.* 100:

— ◡ — ◡ ◡ — ◡ —
ἀκτὶς ἀελίου τὸ κάλ-
λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος.

È facile inoltre dividere nei loro membri quei versi che sogliono avere una cesura fissa, la quale sia stata omessa per

(1) Abbiamo parimente in italiano alcuni versi a cesura fissa, come il senario, l'ottonario, il doppio quinario, il doppio senario; in altri invece prevale l'importanza ritmica dell'intero, e la cesura è mobile, come nell'endecasillabo.

qualche motivo o per libertà metrica, come, per esempio, il tetrametro anapestico di Aristofane, *Vesp.* 568:

κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθώμε | σθα τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει.

Ma non è facile dove i versi siano composti di membri disuguali. In questi casi può nascere incertezza in quale sillaba termini il membro anteriore e in quale cominci il posteriore. L'omissione della cesura e l'unione di due membri in una parola trovasi più spesso in Pindaro che in altri poeti. Orazio e i lirici latini non trascurarono quasi mai la cesura, e ciò era naturale, perchè l'unione di due membri non recava alcun turbamento al ritmo dove la poesia era cantata e la melodia poteva allungare una sillaba fino a compiere il tempo mancante per la tesi soppressa, come, per esempio:

Παλλάδος πόλιν νέμον | τες· μετοικίαν δ'ἐμὴν

ma nella poesia puramente recitata la separazione dei membri era necessaria per rendere sensibile il ritmo, principalmente se il membro anteriore era catalettico.

Oltre alle cesure che separano l'uno dall'altro membro, meritano d'essere osservati in ciascun verso i varii punti in cui terminano le parole dentro ai membri stessi, perchè anche da queste combinazioni il verso piglia varii atteggiamenti e varie espressioni. Basta imaginare, per esempio, un verso tutto composto di monosillabi ed un altro di egual misura formato di due o tre parole soltanto per intendere il diverso effetto dell'uno e dell'altro. Queste spezzature secondarie si dicono c e s u r e m i n o r i, e vanno considerate principalmente in relazione ai piedi, cioè se il termine delle parole corrisponda al termine dei piedi, ovvero se li spezzi in due parti eguali o disuguali.

Sinarteti e Asinarteti.

Il verso è un periodo ritmico che procede dal principio alla fine senza veruna interruzione. Questa continuità ritmica non può essere nè interrotta nè alterata togliendo o aggiungendo qualche cosa, perchè l'unità del periodo verrebbe distrutta. Perciò, come abbiamo detto, dove siavi un'interruzione metrica, quale nei versi procataletti, il ritmo viene compensato dalla pausa o mediante la τονή. La continuità ritmica può essere turbata in due maniere.

Se al termine d'un membro si usa una sillaba breve dove il ritmo richiede una lunga, si diminuisce il piede di un tempo primo. Se all'opposto viene usata una lunga dove sarebbe richiesta una breve, il piede si accresce della quantità medesima.

Se il membro antecedente finisce in vocale e il seguente comincia anch'esso per vocale, avviene quell'incontro molesto che dicesi iato, il quale, perchè non riesca spiacevole, dovrebbe essere temperato da una pausa più lunga di quella che può esservi fra due membri d'uno stesso verso. Senza questa pausa il ritmo viene turbato, perchè le due vocali, non separate da una consonante, tendono a fondersi in un suono unico o almeno a diminuire la loro durata. Perciò è regola generale, che fra due membri d'un verso non vi sia nè sillaba ancipite nè iato, e i versi nei quali la continuità ritmica non viene turbata in nessun modo si dicono s i n a r t e t i (μέτρα συνάρτητα, *connexa*).

Si trovano però alcuni versi che non seguono questa regola generale, ma possono ammettere nella cesura e l'iato e la sillaba ancipite. Per lo più in questi versi i due membri sono composti di piedi differenti, di maniera che si possono

anche riguardare come due versi scritti in una linea sola. Per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–, ⏒–⏑–⏒–⏑–
fervidiore mero | arcana promorat loco
⏒–⏑–⏒–⏑⏓. –⏑⏑–⏑⏑–
findunt Scamandri flumină | lubricus et Simois.

Questi versi sono detti asinarteti, μέτρα ἀσυνάρτητα, *inconnexa*, e perchè se ne fa inventore Archiloco, anche archilochii asinarteti. Veramente gli antichi chiamavano asinarteti anche i versi che hanno una interruzione metrica, e quindi tutti i procataletti, sicchè ne annoverano sessantaquattro. Ma i moderni limitarono il significato di asinarteti a quelli soltanto che hanno una interruzione ritmica, sicchè oltre agli archilochii non v'è altra categoria, nella quale l'iato e la sillaba ancipite siano legittimi. Ben si trovano versi d'altra specie che hanno qualche volta quelle libertà metriche, ma sono esempi rari, alcuni dei quali si aggiustano con piccole mutazioni del testo. Sarebbe un verso asinarteto questo logaedico di Sofocle, *Oed. Col.* 1215:

⏒––⏑⏑–⏑–. –⏑–⏑⏑–⏑–
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ | ἁμέραι κατέθεντο δή

e questo giambico ottonario di Plauto:

⏒–⏑–⏒–⏑–, ⏑⏑–⏑⏑–⏒–⏑–
nam quom pugnabant maxume | ego tum fugiebam maxume.

Esempi di versi asinarteti non si trovano solo nei semplici μέτρα δίκωλα, ma anche nei periodi maggiori; per esempio, Eurip., *El.* 459:

–⏑⏑ –⏑⏑–⏑⏓ Περσέα λαιμοτόμαν ὑπὲρ
⏑–⏑ – –⏑⏑–⏑ ἁλὸς ποτανοῖς πεδίλοισι
⏑ – –⏑⏑ – – φυὰν Γοργόνος ἴσχειν.

La fine del Verso.

Ogni verso forma un periodo ritmico al termine del quale havvi una pausa che lo distacca dal verso seguente. Questa pausa non può cadere a metà d'una parola, e perciò ogni verso deve terminare con una parola intera [1], laddove ogni membro del verso che non sia l'ultimo può terminare a mezza parola. La pausa stessa ha per effetto che tra un verso e l'altro possa esservi iato, il quale non offende più quando fra le due vocali siavi un distacco sensibile. Finalmente la pausa stessa spiega come la quantità dell'ultima sillaba nel verso sia indifferente, perchè la piccola arritmia che verrebbe dall'usare la breve per una lunga e la lunga per una breve viene compensata appunto dal tempo che passa in silenzio [2]. Tre sono dunque i caratteri della fine d'ogni verso; uno costante, ed è la parola compiuta, τελεία λέξις; due possibili e sono l'iato, χασμῳδία, e la sillaba ancipite, συλλαβὴ ἀδιάφορος.

La regola della τελεία λέξις fu violata assai di raro e solo quando v'era motivo bastante a scusare questa libertà. Così, per esempio, quando un nome proprio non poteva entrare altrimenti nel verso elegiaco. Abbiamo tre epigrammi nei quali tre nomi proprii sono divisi nei loro componenti. Il primo è di Simonide:

ἦ μέν Ἀθηναίοισι φόως γένεθ' ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

---

(1) Hephaest., p. 16: πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν. — Cfr. Mario Vittorino a p. 126, nota 2.

(2) Quintil., *Inst.* 9, 4, 93: neque enim ignoro in fine pro longa accipi brevem, quia videtur aliquid vacantis temporis ex eo quod insequitur accedere.

Il secondo è di Nicomaco:

οὗτος δέ σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

Il terzo trovasi in una iscrizione (Franz, p. 7):

θῆκε δ'ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάργια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Si trovano pure alcuni versi così strettamente legati l'uno all'altro, che l'ultima vocale dell'antecedente si elide davanti alla iniziale del seguente. Questa specie di elisione fu detta dagli antichi ἐπισυναλοιφή, e cominciò ad essere usata da Sofocle nel trimetro giambico della tragedia, intorno alla metà della guerra del Peloponneso, onde fu detta σχῆμα Σοφόκλειον. In Eschilo non si trova ancora. Del resto le parole elise sono per lo più le particelle δέ e τέ [1] e pochissimi sono gli esempi di altre parole, come *Oed. R.* 332:

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτ' σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις;

Oed. Col. 1164:

σοί φασιν αὐτὸν εἰς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'
αἰτεῖν.

L'ἐπισυναλοιφή si può riguardare come propria del dialogo

(1) δ' Soph., *Oed. R.* 29, 785, 1124: *El.* 1017: τ' *Oed. R.* 1184. Eurip., *Iph. Taur.* 968, ecc.

dramatico, e solo più tardi se ne trova esempio in altri generi di poesia, come nel distico di Callimaco:

ἥμισύ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ'οὐκ οἶδ'
εἴτ' Ἔρος εἴθ' Ἀίδης ἥρπασεν ἐκ μελέων.

Dai poeti anteriori al drama essa va esclusa affatto. L'omerico εὐρύοπα Ζῆν Θ 206 e Ξ 265, era interpretato dai grammatici come un'elisione di Ζῆνα, sicchè lo scrivevano Ζῆν' e secondo la scuola d'Aristofane e d'Aristarco veniva diviso fra i due versi:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆ-
ν' αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο καθήμενος οἶος ἐν Ἴδῃ.

Ma Ζῆν è accusativo del nome Ζής e va scritto senza l'apostrofo [1].

La spezzatura della parola in fine di verso trovasi finalmente qualche rara volta nei comici, dove contribuisce ad ottenere un effetto burlesco. Così in un frammento delle *Baptæ* di Eupoli:

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα [2].

(1) Dalla forma fondamentale Ζᾱύς o Δᾱύς ionicamente Ζηύς e quindi Ζεύς e Ζής che Erodiano 2, 911, 9, riporta da Ferecide. Vi corrispondono le forme doriche Ζάς, Δᾶς, Ζᾶν, Δᾶν. Cfr. G. Meyer, *griech. Gramm.*, § 322. — L'episinalefe fu tolta anche da quattro luoghi di Pindaro, *Ol.* 3, 25: *Pyth.* 4, 9: 9, 92: *Nem.* 8, 38. Vedi l'ediz. di Tycho Mommsen.

(2) Cfr. Mar. Vittor., 1, 14: « omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit, exceptis his quæ in comœdiis iocolariter dicta corrupta aut semiplena efferuntur ». Di tali storpiature reca per esempio *endo sua do.*

Più spesso trovasi l'elisione della vocale finale nell'esametro latino. In questo caso l'ultimo piede suol essere uno spondeo, perchè se fosse un trocheo, mancando la pausa fra l'uno e l'altro verso, avrebbe un tempo di meno. Per lo più anche i Latini elidono le particelle *que* e *ve;* p. e., Virgilio, *Georg*. 2, 344:

> Si non tanta quies iret frigusque calorem|que
> inter et exciperet cæli indulgentia terras.

E Orazio, *Sat.* 1. 6, 102:

> uti ne solus rusve peregre|ve
> Exirem: plures calones atque caballi.

Ma non mancano esempi di polisillabi con la finale elisa; per esempio, Lucrezio, 5, 849:

> Multa videmus enim rebus concurrere debe|re
> ut propagando possint procudere secla [1].

In altri versi la finale non si trova elisa se non quando i membri di una strofa sono trattati, non come versi indipendenti, ma come membri d'un periodo maggiore, escludendo l'iato e la sillaba ancipite. In questo modo Catullo

---

(1) Altri esempi di elisione dei monosillabi vedi in LUCILIO, 17, 15; CATULLO, 64, 298, 115, 5; VIRG., *Aen*. 1, 332: 6, 602: 7, 470; HOR., *Sat.* 1, 4, 96: 1, 6, 102; OVID., *Metam*. 4, 11 e 780; 6, 507; VALER. FLACC. 4, 293. Di polisillabi VIRG., *Georg*. 1, 295: *Aen*. 7, 160. Il buon PLOZIO non vuol saperne dell'ἐπισυναλοιφή e a proposito del verso: *omnia Mercurio similis vocemque coloremque* scrive, 3, 2: *que* syllaba abundat, quam imperitissimi et omni arte metrica separati, hebetudine quadam decepti sequenti versui iungunt: *que et crines flavos*, cum non sit artis prioris versus pedes sequentibus copulare.

e Orazio trattarono alcuni versi saffici alcaici e gliconei; per esempio:

> Nullum amans vere sed identidem omni|um
> ilia rumpens (Cat. 11, 19).
> Sors exitura et nos in æter|num
> exilium impositura cymbæ (Hor., *Carm.* 2, 3, 27).
> Cur facunda parum deco|ro
> inter verba cadit lingua silentio (Hor., *Carm.* 4, 1, 35).
> Flammeum video venir|e
> ite concinite in modum (Cat. 61, 118).

Orazio negli esametri divide qualche volta un composto nelle sue parti; per esempio, *Epist.* 2, 3, 424:

> Litibus implicitum, mirabor si sciet inter-
> noscere mendacem verumque beatus amicum.

E così *Ep.* 2, 2, 93, circum-spectemus; ib. 188, unum-quodque, 3, 290, unum-quemque. *Sat.* 1, 9, 51, uni-cuique; 2, 3, 179, iure-iurando.

Gli antichi non amavano terminare un periodo e nessuna serie ritmica con due brevi, perchè queste non fanno l'impressione d'un termine a cui debba seguire un piccolo distacco, ma la leggerezza e volubilità delle due brevi lasciano come sospesa la serie e fanno sentire il bisogno di appoggiarla ad un elemento più saldo. Perciò l'ultimo piede nei versi dattilici è di regola bisillabo, cioè spondeo, ed a questo per l'indifferenza dell'ultima sillaba può essere sostituito il trocheo. Per lo stesso motivo se i piedi terminavano con una lunga, come i giambi e gli anapesti, questa lunga non poteva sciogliersi in due brevi al termine del verso. A questa regola si trovano pochissime eccezioni in metri peonici e dochmiaci, e per lo più in luoghi dove s'indovina lo effetto che il poeta si proponeva di ottenere con quello scio-

glimento [1]. E non solamente alla fine del verso, ma anche alla fine dei membri anteriori si evitava di sciogliere la lunga, fuorchè nei dimetri dei periodi anapestici.

Parlando degli incisi abbiamo detto che un membro prende questo nome quando il suo ultimo piede è incompiuto. Lo stesso difetto nell'ultimo piede può esservi alla fine del verso, ed anzi si trova più spesso, perchè succedendo al verso una pausa, questa compensa e compie il tempo mancante al ritmo. Sotto questo aspetto gli antichi dividevano i versi in tre categorie:

a) μέτρα ἀκατάληκτα, metri acataletti o compiuti;

b) μέτρα κατάληκτα, metri con l'ultimo piede incompiuto;

c) μέτρα βραχυκατάληκτα, metri a cui manca tutto l'ultimo piede.

Nei metri catalettici distinguevano poi i καταληκτικά παρὰ μίαν συλλαβήν o catalectica in duas syllabas, che sono i versi dattilici ed anapestici il cui ultimo piede ha perduto una sola sillaba, e i καταληκτικὰ παρὰ δύο συλλαβάς, catalectica in unam syllabam, che sono gli stessi versi il cui ultimo piede abbia perduto due sillabe, come, per esempio, la tetrapodia dattilica.

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–
ὦ παῖ παῖ δυστανοτάτας

Gli antichi, come si vede, classificavano i versi badando solo al numero delle sillabe e non al valore ritmico di esse e della serie. Noi che seguiamo questo criterio riguardiamo la catalessi sotto un aspetto diverso, e distinguiamo fra la catalessi metrica e la catalessi ritmica. Per essi era cata-

(1) Vedi, per es., Aristofane, *Acharn.* 344 e seg.; *Lysistr.* 664; Eurip., *Iph. Taur.* 872: *Hecub.* 1100.

lettica ogni serie dattilica, la quale non potendo terminare con le due brevi aveva necessariamente bisillabo l'ultimo piede; quindi l'esametro dattilico è un verso catalettico; noi che contiamo il tempo riguardiamo come compiuta ogni serie dattilica che termina con lo spondeo e catalettica quella che termina col trocheo. Avremo adunque, per es., una tripodia dattilica:

acataletta –⏑⏑–⏑⏑––
catalettica –⏑⏑–⏑⏑–⏑.

E per questa medesima ragione dovremo riguardare come catalettica ogni serie, nella quale all'ultima lunga sia sostituita una breve, come, per esempio, la tetrapodia giambica di questa forma:

⏑–́⏑–⏑–́⏑⏑.

Inoltre noi, che cominciamo a contare il tempo ritmico dalla prima percussione, dobbiamo distinguere fra metri ascendenti e metri discendenti. Nei primi separiamo l'anacrusi e perciò le serie metricamente compiute diventano catalettiche. Così, per esempio, mentre avremo per compiuta la tetrapodia trocaica e la dattilica:

–́⏑–⏑. –́⏑–⏑
–⏑⏑–⏑⏑. –⏑⏑––

sarà catalettica la tetrapodia giambica e l'anapestica:

⏑. –́⏑–⏑, –́⏑–
⏑⏑. –́⏑⏑–⏑⏑, –́⏑⏑–.

Se poi queste serie medesime sono metricamente catalettiche, non potendo, come abbiamo detto, perdere la sillaba su cui cade la percussione del piede, avranno la penultima

lunga protratta per τονή fino ad occupare il tempo di un piede intero; quindi la tetrapodia giambica e l'anapestica saranno rappresentate da questi schemi:

⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ –

Se non ha luogo questo prolungamento di suono, la serie ascendente catalettica perde un piede intero e perciò lo schema

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓,

non rappresenta più una tetrapodia giambica, ma una tripodia trocaica con anacrusi:

⏑, –́ ⏑ – ⏑ – ⏓.

Gli antichi ammettevano anche una classe di μέτρα ὑπερκατάληκτα, redundantia, cioè metri che avevano una sillaba più del giusto. A primo aspetto l'ipercatalessi pare una mostruosità ritmica, perchè ben può il suono durar meno del tempo ritmico, quando le pause compensano il difetto, ma più lungo non può essere senza turbare il ritmo. Però ben considerando anche l'ipercatalessi metrica degli antichi può rientrare nella regola del ritmo. Prima di tutto gli antichi non fecero alcuna distinzione fra membrî e versi ipercataletti. A mezzo il verso nulla vieta che un membro abbia una sillaba di più, a patto che il seguente ne abbia una di meno. In questo caso non è che uno spostamento della cesura. In quanto ai versi, tutte le serie metricamente ipercatalette composte di piedi ascendenti riguardate ritmicamente diventano serie normali con anacrusi. Così, per esempio, il dimetro giambico ipercataletto, che è il terzo membro dell'ode alcaica, non è altro che un dimetro trocaico con anacrusi:

⏓, ⏒́⏑–⏓, ⏒́⏑–⏓
ornare pulvinar deorum.

Oltre a questo si noti ohe i versi di alcune strofe sono così legati fra di loro in continuità ritmica, che il piede rimasto sospeso nell'antecedente vien compiuto dal seguente. Così appunto nell'ode alcaica la prima sillaba del secondo e quella del terzo verso compiono il trocheo incominciato nell'ultima sillaba del primo e del secondo:

⏓, –⏑–⏑, –⏑⏑–⏑, –
⏓, –⏑–⏓, –⏑⏑–⏑, –
⏓, –⏑–⏓, –⏑–⏓

L'ipercatalessi arritmica viene così ristretta a quei casi, nei quali un metro discendente abbia una sillaba ridondante e questa non si possa unire in un piede col principio del verso che segue. Ma questi casi sono ben rari, e quando s'incontrano v'è sempre a dubitare della lezione, e in ogni modo bisogna ammettere che l'euritmia venisse ristabilita o nella pausa, come accade, per esempio, quando una breve finale è sostituita da una lunga, o in altra maniera a noi ignota.

Se un verso oltre alla catalessi dell'ultimo piede ha catalettico anche il membro anteriore, dicesi dicataletto. Tale sarebbe, per esempio, il pentametro elegiaco. Qualora sia una περίοδος τρίκωλος composta di tre incisi dicesi tricataletto.

La fine del verso è per il ritmo la parte più importante di esso, perchè è la più sensibile. In tutti i popoli indogermanici il verso comincia a prendere forme stabili in sulla fine, mentre il principio rimane libero ed incerto per un tempo molto più lungo. Così in alcuni versi italiani il posto dell'accento dura variabile, ma è costante e a posto fisso in sulla fine. Segue pertanto che la forma della chiusa contribuisca in modo principalissimo a dare ai versi carat-

teri determinati. Non altrimenti è importantissima nella prosa la forma in cui termina il periodo, come quella che rimane più impressa ed esercita molto potere sopra il senso degli uditori. Non è meraviglia adunque che poeti e prosatori abbiano posto in questa parte uno studio particolare. Negli antichi trattati di retorica troviamo regole esatte ed osservazioni minutissime sulla forma della clausola; le quali, benchè s'applichino direttamente alla prosa, valgono però molto a chiarire i diversi caratteri delle clausole nella poesia [1].

Qui ci conviene distinguere anzi tutto quei versi la cui ultima sillaba è colpita dalla percussione, dagli altri che l'hanno atona. La maniera più comune in cui la musica moderna chiude il periodo melodico è appunto con la percussione. All'opposto nella poesia italiana questa suol cadere nella penultima sillaba, e solo i versi tronchi terminano con l'arsi. In greco e in latino terminano con l'ictus tutti i metri acataletti ascendenti, come giambi e anapesti, e i catalettici discendenti come trochei, cretici, il pentametro elegiaco, ecc. Hanno invece la percussione sulla penultima sillaba i versi acataletti discendenti, come dattili, trochei e cretici. L'ictus sull'ultima sillaba dà al verso carattere energico e vivace; invece quelli terminati in tesi sono più tranquilli e più molli. Questa diversità apparisce chiara paragonando l'impeto del verso alcaico con la placida voluttà del saffico:

⏑–́⏑–⏑–́⏑⏑–⏑–́
ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν
–́⏑–⏑–́⏑⏑–⏑–́⏒
ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα.

In quanto alla forma dell'ultima parola è da notare che

(1) Vedi, per es., CICERONE, *Orator*, 43, 215 e seg.; QUINTILIANO, 9, 9, 93 e segg.; DIOMEDE, p. 469 e segg.

sono evitati i monosillabi, come quelli che rendono la chiusa troppo pesante e quasi staccata dal verso. Si fa eccezione soltanto per quei monosillabi che si pronunziano uniti strettamente alla parola che precede, come le particelle enclitiche τέ, κέ, γέ, τοί, μοί, ποί, πού, ecc., e qualche monosillabo pospositivo, come γάρ, δή, ecc. Anche in latino vi sono enclitiche con le quali non avevasi riguardo di terminare il verso, come l'indefinito *quis* dopo *si, ne, cum, num;* poi i pronomi *me, te, se, nos, vos,* uniti a preposizioni, per esempio, *intérse, intráme.* Alcune volte, come in greco, è enclitico *est* ed anche le altre forme dello stesso verbo: *sum, es, sunt, sim, sis, sit, sint,* quando siano precedute da un monosillabo o da un polisillabo terminato con sillaba breve e chiusa, per esempio, *heluatus est.* Se però al monosillabo finale stava innanzi un altro monosillabo, il cattivo effetto era tolto; per esempio, Orazio, *Carm.* 4, 7, 11 e 23.

In fine di verso preferivasi la sillaba lunga alla breve, la sillaba chiusa all'aperta. Anche se fra l'uno e l'altro verso l'iato non offendeva, il periodo ritmico acquistava però in questo modo maggior saldezza.

Amavasi molto chiudere il verso con due lunghe precedute da breve, principalmente nell'esametro dattilico ed in molti versi lirici; quindi comuni i bisillabi spondaici ...⏑, ––, i trisillabi bacchiaci ⏑––, i quadrisillabi epitriti –⏑––. I canti gravi e maestosi della tragedia preferivano parole spondaiche precedute da sillaba lunga. Energica e vivace era la chiusa cretica e coriambica –⏑–, –⏑⏑–. Il cretico preceduto da un giambo formava il dochmio ⏑–,–⏑–, clausola giudicata grave e severa da Quintiliano, *Inst.* 9, 4.

Il principio del Verso.

Meno importante, ma non senza un certo influsso sul carattere del verso, è anche il modo in cui esso incomincia. Qui ci conviene ricordare quanto abbiamo detto parlando dell'anacrusi. I versi discendenti cominciano con la percussione, e questo declinare dal tempo forte al tempo debole conferisce loro un andamento tranquillo; gli ascendenti fanno invece l'impressione d'un moto crescente e quasi di un impeto a cui si prenda l'abbrivo, ed hanno quindi carattere più vivo ed energico. L'anacrusi può essere monosillaba e bisillaba. Se è monosillaba, la quantità è sempre indifferente, e quindi la sillaba è ancipite anche in quei versi, che in altri luoghi non comportano veruna sillaba irrazionale, come, per esempio, alcuni metri giambici. Se l'anacrusi è di due sillabe, queste di regola sono brevi e non ammettono irrazionalità.

In alcuni metri, usati principalmente dai poeti eolici, il primo piede aveva forma libera e indipendente da quella dei piedi che seguivano. Hermann diede a questo δισσύλλαβον ἀδιάφορον il nome di base, che poi ritenne in quasi tutti i trattati moderni. Nei poeti eolici la base poteva avere le seguenti forme:

— —, — ◡, ◡ —, ◡ ◡.

Anacreonte e i poeti corali, e poi i dramatici che ne seguirono l'esempio, non usano il pirrichio, ma invece sciolgono la lunga del trocheo ed usano il τριβραχύς. In essi adunque la base può avere queste forme:

— —, — ◡, ◡ —, ◡ ◡ ◡.

Quando la lirica non fu più cantata ma solo recitata, cessò questa libertà di forme e la base prese la forma stabile dello spondeo. Tale la troviamo in Orazio:

– – –◡◡– –◡◡–◡–
Mæcenas atavis edite regibus.

E qual è il valore di questa base? Va essa contata fra i piedi che formano il verso, ovvero è una specie di anacrusi bisillaba con quantità libere, che sta davanti alla prima percussione principale? Le opinioni dei moderni sono divise. G. Hermann la considera come una specie di anacrusi e la definisce: « præludium quoddam ac tentamentum numeri deinceps secuturi ». Il Westphal vuole che sia una parte ritmica e integrale del verso. È da notare anzitutto che la base incomincia versi di ritmo trocaico, cioè o logaedi o versi dattilici, nei quali i dattili vanno riguardati come ciclici. Volendo adunque tenere la base come il primo piede del verso, conviene attribuirle la durata di tre tempi. A questo non v'è nessuna difficoltà quando essa incomincia col trocheo razionale o irrazionale –◡̄, o sciolto ◡́◡ ◡. Anche se ha forma di giambo potrebbe valere come piede trocaico, o prendendo la percussione sulla breve ◡́◡̄, o lasciando la prima breve in anacrusi e protraendo la lunga per τονή, ◡, ⊔. La difficoltà incomincia dove essa abbia forma di pirrichio, come nei poeti eolici, perchè in questo caso dovrebbesi interpretare in modo insolito, o attribuendo alle due brevi una durata maggiore, in maniera che raggiungessero l'estensione del trocheo, o ammettendo che il piede incominciasse con una pausa, su cui cadesse la percussione ∧◡◡. Certo è che questa libera forma del primo piede aveva le sue ragioni nella melodia, tanto che, scomparsa questa, essa prese forma stabile. Ciò dimostra, a parer mio, che Orazio la interpretava, non come un tempo anticipato, ma come il primo piede del verso; e come tale la riguarda-

vano probabilmente anche i poeti corali e gli altri che non usarono il pirrichio.

Denominazione dei Versi.

I versi prendono il loro nome dal numero delle battute (μέτρα) di cui sono composti, aggiungendovi il genere dei piedi; per esempio: trimetro giambico, tetrametro trocaico, esametro dattilico, ecc. Vi sono piedi che hanno ciascuno una percussione principale, e perciò formano da soli una battuta, come i cretici e per lo più i dattili. Questi adunque si misurano per monopodie, e perciò dicendo esametro dattilico o tetrametro cretico intendiamo versi composti di sei dattili o di quattro cretici. Altri piedi, come i trochei, i giambi, gli anapesti, sogliono unirsi a dipodie, in maniera che la percussione principale ritorna di due in due piedi. In questi il μέτρον consta di due piedi e perciò si misurano per dipodie. Dicendo adunque trimetro giambico o tetrametro trocaico s'indicano versi composti di sei giambi o di otto trochei. Quando si voglia indicare un verso o un membro di esso dal numero dei piedi, si usano i nomi di dipodia, tripodia, tetrapodia, ecc., e questi si usano principalmente qualora una serie vada misurata in modo diverso dall'ordinario. Per esempio, un verso di sei giambi misurato a dipodie è un trimetro; ma questa medesima serie misurata a monopodie dicesi un'esapodia. Per converso diremo esapodia dattilica una serie di sei dattili quando non sia l'esametro dattilico ordinario, ma un verso lirico che segue probabilmente la misura dipodica. Con questi nomi indicheremo anche le serie di trochei dattili anapesti che hanno un numero dispari di piedi, e quindi non si possono ridurre a dipodie se non mediante le misure liriche. Tali sono le tripodie, le pentapodie, le ettapodie, ecc.

Gli antichi indicavano i periodi anche dal numero dei membri; per esempio, περίοδος τροχαϊκὴ ὀκτάμετρος τετράκωλος è un sistema di sedici trochei, cioè di otto dipodie, diviso in quattro membri; περίοδος ἀναπαιστικὴ δεκάμετρος πεντάκωλος è un sistema di dieci dipodie anapestiche diviso in cinque membri, ecc.

Scrittura dei Versi.

I versi comuni, come l'esametro dattilico, il trimetro giambico, il tetrametro trocaico e l'anapestico, ecc., furono scritti fino dall'antichità ciascuno in una linea, ond'ebbero il nome di στίχοι, *versus*. I loro membri non erano indicati da verun segno, perchè nei versi brevi l'importanza dell'intero prevale su quella delle parti e poi la spezzatura si trova facilmente. Ma nei periodi maggiori i membri hanno un valore ritmico più importante, perchè quanto più esteso è il giro della melodia, tanto è più difficile percepirne l'unità, nè a questo si potrebbe giungere se le suddivisioni interne non fossero molto sensibili. Ciò ebbe per effetto che nei secoli posteriori ai classici i membri di lunghi periodi furono trattati come versi compiuti e indipendenti, allo stesso modo che nella strofa italiana. Quindi i grammatici alessandrini nelle loro recensioni dei poeti corali e dramatici divisero appunto e strofe e periodi nei loro membri, e così ci pervennero nei manoscritti. In questo modo scomparve ogni indizio del verso e del periodo entro la strofa, e sventuratamente anche la divisione dei membri non riuscì esatta, perchè i grammatici nella colometria seguirono spesso criterii falsi; di maniera che tutta la rappresentazione esteriore della strofa e dei suoi elementi fu interamente distrutta. I moderni si accinsero a ricostruirla, cercando la fine dei

versi con la scorta della τελεία λέξις, dell'iato, della sillaba ancipite, e tentando scoprire le regole dell'euritmia. Questo lavoro, benchè proceda in mezzo a mille incertezze e difficoltà, è abbastanza bene avviato, ma resta ancora molto cammino a percorrere.

I versi e i periodi maggiori si scrivono dai moderni in due maniere diverse: o continuati, dividendo i membri l'uno dall'altro mediante una linea o punto sovrapposto. Per es.:

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον | τᾶς ἀκαμαντόποδος | Ζεῦ τεαὶ γὰρ ὧραι,

ovvero scrivendo ciascun membro in una linea; ed ora vien segnato il principio del periodo spostando un po' a sinistra il primo membro:

ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,
  ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
  δὲν ζώσας ἐναριθμῶ

ora vien segnato il termine ritirando un po' a destra l'ultimo membro o clausola; per es.:

ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι
νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ
  πολλὰ περιπεπλευκότος.

Le strofe si separano l'una dall'altra, e quando sia possibile si dividono nei loro versi o periodi, e questi alla loro volta si suddividono nei loro membri; per es., Soph. *Antig.* 1115 e segg.:

στροφὴ α'

πολυώνυμε, Καδμείας
  νύμφας ἄγαλμα καὶ Διὸς
  βαρυβρεμέτα γένος,

κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγ-
κοίνοις Ἐλευσινίας
Δηοῦς ἐν κόλποις
Βακχεῦ Βακχᾶν
ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὑγρῶν Ἰσμηνοῦ
ῥείθρων ἀγρίου τ'
ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος.

ἀντιστροφὴ α'

σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας
στέροψ ὄπωπε λιγνύς, ἔν-
θα Κωρύκιαι νύμφαι
στίχουσι Βακχίδες
Κασταλίας τε νᾶμα, καί
σε Νυσαίων ὀρέων
κισσήρεις ὄχθαι
χλωρά τ' ἀκτὰ
πολυστάφυλος πέμπει
ἀμβρότων ἐπέων εὐαζόν-
των Θηβαΐας
ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς.

Il Verso e il periodo grammaticale.

Quando l'arte retorica nella sua prima esplicazione ebbe bisogno d'un linguaggio tecnico, Trasimaco Calcedonio prese dall'arte ritmica i termini tecnici περίοδος, κῶλον, κόμμα, ecc., che poi rimasero comuni alle due arti (cfr. p. 24). Ciò indurrebbe ad ammettere un certo consenso fra il periodo ritmico e il periodo grammaticale e fra le parti dell'uno e

quelle dell'altro. Non si può negare che generalmente il periodo grammaticale corrisponda ai maggiori periodi ritmici e alla strofa, e i membri di esso ai versi e ai loro membri. Ma in nessun tempo i poeti si assoggettarono a questa regola, che avrebbe loro imposto un legame troppo stretto ed incomodo ed avrebbe poi avuto per effetto la monotonia. Terminare ogni verso con un senso compiuto non era possibile, perchè la proposizione grammaticale non può corrispondere che rare volte all'estensione del verso. I poeti adunque evitarono soltanto di legare troppo strettamente un verso con l'altro terminandolo con parole congiunte alle seguenti, quali sono le preposizioni, gli articoli, le congiunzioni καί, ἤ, *et*, e simili, o cominciandolo con parole congiunte alle precedenti, come le enclitiche. Del resto la corrispondenza del senso col verso varia secondo i generi di poesia; maggiore si trova nel tetrametro anapestico e nei periodi lunghi; minore nei trimetri giambici, i quali, servendo al dialogo, dovevano spesso essere strettamente congiunti fra di loro e cercare altresì maggior varietà di pause, come fa il nostro endecasillabo sciolto. Ciò spiega anche l'elisione ammessa fra l'uno e l'altro nello σχῆμα σοφόκλειον, di cui abbiamo parlato a pag. 125. Una certa libertà potevasi anche usare nei versi che non erano indipendenti, ma parti d'un tutto maggiore, come nell'ode saffica e nell'alcaica. Orazio li termina più volte con *et;* per es., *Carm.* 1, 9, 13:

> quid sit futurum cras fuge quærere, et
> quem Fors dierum cunque dabit lucro
> appone

e così 2, 13, 23; 3, 26, 9; 3, 27, 22; 3, 29, 7.

Corrispondenza perfetta fra il senso e il verso trovasi nelle lunghe stichomythiæ del drama, dove due personaggi nella concitazione dell'affetto si alternano ciascuno con un trimetro. Ma gli stessi poeti dramatici non ebbero poi alcun

riguardo di spezzare un trimetro fra due ed anche tre personaggi. Eschilo non lo fece che una sola volta nel Prometeo, v. 980, dove qualche editore corregge la lezione; ma i posteriori usarono in questo la massima libertà. Anzi Aristofane giunse perfino a dividere fra due personaggi due brevi che rappresentano una lunga, *Ach.* 1023, *Plut.* 838; e in ciò sembra che l'abbiano imitato anche i Latini.

Non di rado i poeti cercarono effetti particolari dal dissidio stesso della proposizione col verso, come, per esempio, quando terminano la proposizione con la prima parola del verso seguente, per dare a questa un gran risalto. Così l'Iliade incomincia mettendo in rilievo la qualità esiziale dell'ira d'Achille:

> Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληιάδεω Ἀχιλῆος
> οὐλομένην.

Una corrispondenza fra i membri del periodo e quelli del verso era ancora più difficile per la brevità di queste serie ritmiche, e i poeti vi si tennero così poco legati, che nella poesia corale non di rado il membro d'un verso termina a mezza parola. Però il senso grammaticale ha una certa importanza in quei versi, nei quali manca la cesura fissa e perciò è variabile la grandezza relativa dei membri. Così, per esempio, nell'esametro dattilico la cesura segue spesso le pause di senso; A 362:

> τέκνον, τί κλαίεις; | τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;
> ἐξαύδα, μὴ κεῦθε νόῳ, | ἵνα εἴδομεν ἄμφω,

e Virg., *Aen.* 1, 88:

> Incubuere mari, | totumque a sedibus imis
> Una Eurusque Notusque ruunt, | creberque procellis, ecc.

Più frequente è la corrispondenza del periodo grammaticale con la strofa, che suol terminare con una interpunzione forte. Ma nemmeno in ciò i poeti si crearono una legge. In questo proposito il più libero di tutti è Pindaro, che spesso continua il periodo grammaticale dall'una all'altra strofa, e anch'egli lo termina più volte con la prima parola della strofa seguente, che acquista così un'importanza tutta particolare[1]. Anche in Orazio manca spesso la corrispondenza del senso, e tanto più che le sue brevi strofette di quattro versi potevano contenere più difficilmente un periodo; per es., *Carm.* 3, 4, 9:

> Me fabulosæ Volture in Apulo
> altricis extra limen Apuliæ
> ludo fatigatumque somno
> fronde nova puerum palumbes
> Texere: mirum quod foret omnibus, ecc.

(1) Vedi Pind., *Ol.* 1, 102: 2, 16: 3, 6: 6, 50 e 57: 7, 51: 9, 49: 10, 55: *Pyth.* 1, 33: 2, 73: 11, 22: 12, 16: *Nem.* 4, 41: 11, 43: *Isth.* 3, 37: 4, 24: 5, 35. Anche Eschilo, *Agam.* 67 e 238; Euripide, *Alc.* 83: *Phoen.* 230.

CAPO IV.

La Lingua nella Poesia.

La quantità naturale.

La lingua è un prodotto organico della natura umana e, come tutti gli organismi vivi, trovasi in un perpetuo moto di trasformazione e di rinnovamento, che trascina tutti gli elementi fonetici, melodici e ritmici della parola. La civiltà, la scrittura, le grandi istituzioni possono rallentare quel moto, ma non arrestarlo, e tutte le volte che letterati e grammatici tentarono la pazza impresa di fissare per sempre una lingua in un dato momento del suo sviluppo, non crearono altro che una convenzione pedantesca, buona a solleticare gli ozi di popoli sonnacchiosi e sfaccendati, ad inceppare l'ingegno e la virtù creativa delle nuove generazioni, ma non ad essere strumento efficace di coltura e di progresso.

Perciò anche la quantità delle vocali, che pure è una delle proprietà più antiche della lingua, dovette patire in progresso di tempo mutazioni gravi. In generale nella evoluzione della lingua la durata delle lunghe e quella delle brevi, ben distinta negli antichissimi tempi, tende a raccostarsi, e accade piuttosto che le lunghe diventino brevi anzichè le brevi si allunghino. Così dove troviamo una sillaba di quantità incerta, è lecito argomentare dal massimo nu-

mero dei casi in cui la quantità primitiva fu riconosciuta, che fosse lunga in origine e siasi gradatamente abbreviata. Entro una lingua stessa questo processo non è uniforme, ma in un dialetto è più rapido, in un altro più lento. Così fino nei più antichi monumenti poetici troviamo riflessa questa oscillazione della quantità. Ai poeti furono attribuite molte violenze fatte alla lingua per adattarla al metro, e queste corrono sotto il nome di licenze poetiche; ma di queste accuse essi vanno purgandosi via via per opera degli studi linguistici, i quali appunto dimostrano che variò la forma e la quantità delle parole secondo i tempi e i luoghi. Anzi i poeti, piuttosto che essere colpevoli di violenze contro la lingua, esercitarono un influsso conservativo, perciò che stabilirono un'autorità e servirono di modello. E in vero, le così dette licenze sono più frequenti in quei generi di poesia che ritraggono più fedelmente la nativa pronunzia del linguaggio popolare, cioè nei comici; e molto maggiori nei Latini che nei Greci, perchè la comedia greca fiorì dopo molti secoli di letteratura poetica, la cui autorità s'imponeva anche ad essa; laddove i comici latini poetarono nei primordi della loro letteratura, senza autorità nè modelli da imitare. Per questa medesima ragione molte varietà prosodiche si trovano nel metro più antico dei Greci, che è l'esametro dattilico. In quei tempi il poeta disponeva d'una lingua vivace e rigogliosa, ricca e varia di forme, non ancora limitata da autorità o convenzione letteraria. La quantità di molte sillabe pendeva ancora incerta nella armoniosa pronunzia popolare, ed ora obbediva a leggi istintive d'eufonia, altre volte a varietà dialettiche di genti confuse insieme, come pare che Eoli e Joni fossero a Smirne, una delle sedi principali della poesia epica. Di questi preziosi elementi poteva approfittare il poeta per ridurre la lingua sotto la legge d'un ritmo, e poichè egli cantava i proprii componimenti, poteva con la forza della percussione e con varie modulazioni riparare a molte difficoltà metriche.

Quasi tutte adunque le licenze poetiche dei classici greci fino ad Alessandro, e in parte quelle dei Latini, si possono spiegare o con la storia della lingua o con l'uso degli elementi ritmici, cioè la percussione forte e debole e lo stacco della cesura. La vera licenza poetica incomincia coi tardi poeti, i quali imitarono gli antichi quando la lingua aveva già patito alcune trasformazioni, e certi usi non potevano essere nè spiegati nè giustificati.

Il processo d'abbreviazione della quantità naturale apparisce meno spiccato in greco che in latino; di che credo esservi parecchie ragioni: 1) che il greco ebbe esplicazione molto anteriore al latino e più rapida di questo; 2) che ad Omero andò innanzi una lunga serie di poeti, i quali contribuirono a fissare le quantità; 3) che Omero godette la massima autorità su tutti i poeti posteriori. Al contrario nel latino, ch'ebbe più tardo sviluppo, la lunghezza originaria delle sillabe si conservò per maggior tempo; i comici latini, come avvertimmo, non ebbero modelli poetici avanti a sè ed esercitarono ben poca autorità sulla poesia posteriore. Nondimeno troviamo che Omero usa κᾱλός e ῑσος sempre lunghi, laddove gli Attici li usarono brevi. Nei suoni *e* ed *o* la quantità dovette essere ben distinta, perchè trovò la sua espressione nella doppia scrittura ε η, ο ω; ma le altre vocali rimasero più incerte, sicchè troviamo la doppia quantità dell'α in Ἄρης, Ἄιδος, Ἀπόλλων, ἀνήρ, καλός, ἀρῶ, ἀτάλλω, ἀμᾶν, φάρος, ἑκάς; poi negli accusativi εα, εας dei sostantivi in εύς, che specialmente negli Attici si conservò lungo. L'oscillazione della quantità apparisce principalmente da quei passi, dove lunga e breve sono raccostate nella stessa parola, come, per esempio, l'*a* di Ἄρες nel verso E, 35:

Ἆρες Ἄρες, βροτολοιγέ, μιαιφόνε, τειχεσιπλῆτα.

È di quantità incerta la ι in ἵλαος, ἴσασι, ἴσος, ἱμάς,

ἱλάσκομαι, ὀίω, τίω, μηνίω, θίασος, ἤια, πιαίνω, πιφαύσκω, ἡμῖν, ὑμῖν, πρίν, λίαν, ἀνία, καλία, κονία, Αἴγινα, πέρδικος, καρίδος, ῥαπίδος, κακίων, Κρονίων, nelle desinenze di πάις, κληίς e in quelle dei nomi in ις, ιν nel nominativo e nell'accusativo, come ὄρνις, γλαυκῶπις, βλοσυρῶπις, ἔρις, βοῶπις, θοῦρις, μήτις, ἦνις, πόλις.

È incerta la υ in ὕω, λύω, ἀλύω, φύω, ῥύομαι, ὕδωρ, ἰλύς, οἰζυρός. È sempre lunga nei nominativi e accusativi in ύς, ύν, come ἰχθύς, πληθύς, ἀχλύς, ἰθύς, πέλεκυς.

Anche nei suoni *e*, *o*, che pur erano i più regolari, la doppia quantità trovasi rappresentata dalla doppia scrittura ἀργῆτι e ἀργέτι, ἠύς e ἐύς, γηραιός e γεραιός, Διώνυσος e Διόνυσος.

A questo processo d'abbreviazione sembra contraddire il congiuntivo omerico con la vocale breve, laddove più tardi apparisce lunga; per esempio, βούλεται, ἴδομεν, ἴομεν per βούληται, ἴδωμεν, ἴωμεν. Ciò appariva una licenza poetica, fino a che fu dimostrato che il carattere del congiuntivo era breve, e tale rimaneva in tutti i temi forti del presente, dell'aoristo attivo e passivo e del perfetto [1]. Così agli indicativi forti ἴμεν, ἴδμεν, εἶκτο, ἆλτο corrispondevano i congiuntivi ἴομεν, εἴδομεν, εὔχεται, ἅλεται. La lunga del congiuntivo risultò poi dall'unione di questa vocale breve con la vocale tematica, e secondo tale analogia si formarono poi tutti i congiuntivi con vocale lunga. È questa la ragione storica dell'antico congiuntivo, che troviamo ancora in Omero; per esempio, i presenti κιχήομεν, ἴομεν, (εἴομεν?), φθίεται, φθιόμεσθα, gli aoristi attivi ἐπι-καταβήομεν, στήομεν, παρστήετον, θήομεν, ἀπο-καταθήομαι, βλήεται,

(1) Vedi il Paech, *De vetere conjunctivi græci formatione*. Bresl. 1861. — H. Stier, *Bildung des Conjunctivs bei Homer*. Stud. 2, 125 e segg. — A. Bargaigne, *De conjunctivi et optativi in indoeuropæis linguis informatione et vi antiquissima*. Paris, 1877.

γνώομεν, δώομεν, gli aoristi passivi δαμήετε, τραπήομεν, (νεμεσσηθήομεν? ω 53), i perfetti εἴδομεν, εἴδετε, πεποίθομεν, (προσαρήρεται, Hes., *Op.* 431). Questa forma di congiuntivo si trova inoltre, parallela all'altra, in circa centoventi forme d'aoristi sigmatici, come ἀβροτάξομεν, ἀγείρομεν, βήσομεν, ἐρύσσομεν, ἀλγήσετε, τίσετε, σαώσετον, ματήσετον, παραλέξομαι, μυθήσομαι, εὔξεαι, δηλήσεται, ἀμείψεται, ἱλασόμεσθα, ecc.

L'allungamento di ε in ει come τελείω per τελέω, ἀκειόμενον per ἀκεόμενον, ecc., non è neppur esso un arbitrio poetico, ma trova la sua spiegazione nelle forme primitive τελέσιω, ἀκεσιόμενον.

In altri casi Omero usa gli elementi ritmici del verso per modificare la quantità. Una sillaba su cui cadesse la percussione forte del piede acquistava tale intensità, che pur essendo breve poteva valere per lunga. Questo mezzo fu usato anzi tutto per quelle parole che non potevano entrare nell'esametro, quelle cioè che avevano tre brevi di seguito. Ciò fu detto dagli antichi grammatici δακτυλίζειν τὸν τριβραχύν. Questo influsso dell'esametro sulla quantità delle parole non parrà strano a chi pensi che l'esametro fu per secoli l'unica forma della poesia, e ciò quando la poesia era l'unica forma della coltura. A questo influsso va probabilmente attribuita la doppia formazione del comparativo e del superlativo con ο e con ω secondo la quantità della sillaba precedente, come χρη̄στŏτĕρος e στĕνω̄τĕρŏς. Così adunque per virtù della percussione Omero ed i poeti posteriori usano per lunga la prima sillaba di ἀθάνατος, ἀκάματος (ἀπάλαμος, Hes., *Op.* 20), ἀπονέοντο, ἀποδίωμαι, ἀγοράασθε, ἀποπέσησι, ἐπίτονος, διογενής δυναμένοιο, Ζεφυρίη, θυγατέρεσσι, πανάπαλος, πιόμενος[1]. Di così fatti allungamenti

(1) La lunga dell'α privativo in ἀθάνατος, ἀκάματος potrebbe spiegarsi con la sillaba ἀν privativa, di guisa che si sarebbe detto dapprima ἀνθάνατος, ἀνκάματος, come si disse ἀναιδής, ἀνάλγητος.

avvenuti per influsso dell'esametro rimane traccia in alcune parole anche nella scrittura, per esempio, ἠγερέθονται, ἠερέθονται, ἠνεμόεις, ἠύκομος, ὀλιγηπελίη, ὠλεσίκαρπος. Tra queste alcune mantennero la lunga anche nei tempi posteriori, come ἠγάθεος, ὑπήκοος, ἐλαφηβόλος.

Ma anche in altre parole, nelle quali non eravi alcuna necessità metrica, la forza della percussione conferisce alla breve il valore di lunga. Ció accade per lo più nel primo piede o nella cesura principale del verso. Così troviamo più volte nel primo piede ε̄πειδή Χ 379, Ψ 2, θ 452, φ 25, ω 482; δᾱΐζων Α 497, φίλε, Γ 155, Ε 359, Βο̄ρέης Ι 5, Ψ 195, δῑά Γ 357, Η 251, Δ 135, Λ 435, Φ 308; σῡνεχές Μ 26 (σῡνεχέως, Hes., *Theog*. 636) ο̄ΐες ι 425, τᾱ Φ 352, το̄ Χ 307, ῑομεν Β 440, Μ 328, Φ 438, ω 432, ᾱείδη ρ 519, ῑανθῇ χ 59 [1]. In altri piedi l'allungamento d'una sillaba interna è raro. Vuolsi qui notare ὄ̄φιν Μ 208, che è usato per lungo nel sesto piede; dove pare che l'allungamento sia effetto della forte aspirazione, come troviamo in Aristofane, *Eccles*. 571 φιλόσο̄φον, in Esiodo, *fram*. 113 σκῡφον, in Teognide 1099 βρο̄χον. Questa spiegazione è antica, e ci fu conservata da Mario Vittor. 1, 19: « cui quidam ita medentur ut dicant Homerum, artis poeticæ patrem, geminata litera ὄφφιν dixisse, sicut et ὅσσοι ὔμμιν ὅττι [2] ».

A mezzo il verso trovansi allungate le sillabe finali per virtù della percussione, di solito nella spezzatura principale dell'esametro, e più di frequente nelle sillabe chiuse che nelle aperte. Così, per esempio, nel primo libro dell'Iliade troviamo nella cesura del terzo piede μαχησάμενο̄ς, v. 153;

(1) Degli esametri che incominciavano con questa breve gli antichi grammatici fecero una classe di versi acefali.

(2) Anche Hipponax usa ὄφις, *fr*. 49, v. 6. Eliodoro attribuiva questo ed altri allungamenti all'accento; cfr. Schol. Hephaest, p. 116. La forza dell'aspirata può spiegare anche la lunga in Ζεφυρίη (η 119) citato sopra, p. 148.

πόλεμον̄, v. 226; γᾱρ, v. 342; ἀτελεύτητον̄, v. 527; ἐπερχόμενον̄, v. 523; negli altri piedi v. 51, 85, 244. In sillaba aperta si trova nei varii piedi Α 283 Ἀχιλλῆᾱ, 45 ἀμφηρεφέᾱ, Ε 576 Πυλαιμενέᾱ, Θ 389 φλόγεᾱ, 556 ἀριπρεπέᾱ, Υ 255 ἔτεᾱ, Ψ 240 ἀριφραδέᾱ, δ 685 πύματᾱ, ι 366 ὄνομᾱ, κ 141 λιμένᾱ, 353 πορφύρεᾱ, μ 396 ὀπταλέα, ξ 343 ῥωγαλέᾱ, 677 δειδιότᾱ, ψ 225 ἀριφραδέᾱ; ἵνᾱ Η 353 γ 327, ἄρᾱ Ξ 444, νισσόμεθᾱ κ 42. Διῑ Α 74, 86. Β 781, ὕδατῑ Η 425 κ 520, ποθῑ ω 420, δέπαῑ γ 41, Ἀρτέμιδῑ ζ 151, δε̄ Λ 378, Βαλίε̄ Τ 400, νηπύτιε̄ Φ 474, Ἀντίλοχε̄ Φ 602, Τηλέμαχε γ 230, με̄ φ 219, εἰρύατο̄ Χ 303.

In queste vocali finali o viene, per così dire, ravvivata per virtù della percussione la quantità primitiva, come nei suffissi α e ι; ovvero la breve vien compensata dalla pausa, principalmente nell'enfasi del vocativo, o finalmente il poeta approfittò di quella percussione secondaria che si trova nelle parole lunghe oltre alla principale, come in italiano *disputanó*, *militanó*, e simili.

Nei metri dattilici dei poeti corali trovasi qualche esempio di così fatto allungamento in sillabe chiuse; per esempio, Pind., *Nem.* 1, 69, χρόνον̄; *Py.* 9, 114, χορον̄; *Ol.* 13, 109, ἰδέμε̄ν; negli epitriti, *Py.* 4, 183, πόθον̄; 3, 6, γυιαρκέος̄; e in logaedi, *Py.* 9, 38, τρίοδον̄. Nei poeti dramatici è assai raro e solo in parti liriche di grande affetto; per es., Esch., *Eum.* 149, Διος̄; Soph., *Antig.* 1321, τάχος̄; Esch., *Agam.* 1143, φρεσῑν; Soph., *Oed. Col.* 139, φατιζόμενον̄ (1).

Se v'era motivo legittimo per i poeti di fare qualche violenza alla quantità, pare che questo si trovasse nei nomi proprii che non entravano in determinate misure di verso.

(1) Questi allungamenti in Pindaro e nel drama, ammessi dal Christ (*Die metrische Ueberlieferung der pindarischen Oden*, 1868, e poi nella sua *Metrica*) e dal Westphal (*Metrik*, II, p. 92 e seg.), sono contestati dallo Schmidt (*Metrik*, p. 82 e seg.).

E in vero troviamo qualche esempio di brevi allungate nei poeti dramatici, e in tali nomi, che incominciando con un coriambo non potevano entrare nel trimetro; come in Eschilo, *Sept.* 494, Ἱππομε̄δοντος, 553 Παρθε̄νοπαῖος; in Sofocle *ap. Prisc.* 1328 Ἀλφε̄σίβοιαν. Sono per altro esempi così rari, che parmi non abbia torto lo Schmidt (*Metrik*, p. 166) che vuole eliminare quei versi come apocrifi. Nei poeti attici non dobbiamo ammettere certe libertà che altri poeti si presero in tempi posteriori, quando il concetto di licenza poetica era diventato comune, nè vuolsi giudicare dalla facilità con cui i nostri poeti dicono *Oceàno*, *Ettórre*, *Agamennón*, che sono nomi stranieri, per ammettere che avrebbero potuto dire anche *Genóva*, *Napóli*, e simili delizie. Sofocle in una elegia piuttosto che abbreviare l'α di Ἀρχέλαος scrisse:

Ἀρχέλεως· ἦν γὰρ σύμμετρον ὧδε λέγειν,

e solo più tardi un poeta burlesco, Rintone, poteva dire in un trimetro:

Ἱππώνᾱκτος· τὸ μέτρον οὐδέν μοι μέλει.

Molto più evidente che in greco apparisce il processo di abbreviazione in latino, che conservò più a lungo la quantità primitiva. Negli antichi poeti scenici troviamo usate ancora come lunghe moltissime sillabe, che poi furono costantemente brevi; nè queste sono libertà poetiche, ma trovano la loro spiegazione nella storia della lingua. Questo valore della lunga primitiva ritorna principalmente sotto la percussione del piede, come vedemmo in Omero. Ne' comici però trovasi conservata più volte la lunga anche nella parte debole del piede, laddove nei poeti posteriori ciò accade soltanto sotto la percussione e nella cesura del verso, dove la seguente pausa compensa in qualche modo la minor durata della sillaba.

La regola vocalis ante vocalem corripitur non era primitiva in latino, ma trovò applicazione sempre più estesa in progresso di tempo. Della lunga primitiva restano segni non dubbii in *terrāi*, *aulāi*, *fīo*, *dīus*, *Dīana* e nei vocativi di nomi *aius* e *eius*, come *Gāi*, *Pompēi*, che restarono lunghi. E così troviamo in Ennio *erūi*, *argūi*, *adnūi*, *fūisset*; in Plauto *fūimus*, *fūerint*, *clūeat*; Varrone ci conservò esempi dei perfetti *lūit*, *plūit*.

Anche in altre parole troviamo la quantità oscillante senz'altro aperto motivo che questo processo di abbreviazione; per esempio, in Lucrezio *vācillans* e *văcillare*, *sūbus* e *sŭbus*, *flūvidus* contro il solito *flŭvius*, *glōmere* dove in Orazio è *glŏmus*, in Plauto *strīgibus* che in Ovidio è *strĭgibus*. Ed anche in poeti più tardi perdura questa oscillazione in alcuni nomi proprii, come *Māmurra* e *Mămurra*, *Pālatia* e *Pălatia*, *Grādivus* e *Grădivus*, *Vatīcanus* e *Vatĭcanus*.

Molte abbreviazioni di sillabe radicali sono dovute allo spostamento dell'accento, perciò che una sillaba restando atona perde molta parte della sua importanza. Quindi troviamo *lūceo* e *lŭcerna*, *ācer* e *ăcerbus*, *mōles* e *mŏlestus*, *scrībo* e *conscrĭbillent*, *pūsus* e *pŭsillus*, *diūtius diūtinus* e *diŭturnus*, *nūbo* e *innŭba pronŭba*, *iūro* e *deiĕro peiĕro*. Questo effetto dell'accento spostato si rivela anche in alcune parole, nelle quali una sillaba tonica raddoppia la consonante che segue, e quando rimane atona ha lettera semplice, per esempio: *offa* e *ŏfella*, *mamma* e *mămilla*, *ăperio*, *ŏperio*, *ŏmitto* per *apperio* (*adperio*), *opperio*, *ommitto*.

L'influsso dell'accento si manifesta sopra tutto nelle sillabe finali. Da tempo antichissimo il latino ritirò l'accento dal termine della parola, e l'ultima sillaba, rimasta sempre atona, ebbe naturalmente la tendenza ad abbreviare la quantità. Ma questo processo non era tanto compiuto al tempo dei primi poeti, che la lunga primitiva non potesse essere

ravvivata dalla percussione del piede. Per questo nei più antichi monumenti di letteratura latina trovasi ancora un lungo ordine di finali lunghe.

Che fosse lunga l'*ā* della prima declinazione lo mostrano i casi obliqui *terrāi, aulāi.* Così nelle iscrizioni degli Scipioni troviamo i nominativi *famā, terrā, tuā, vitā;* nei Saturnii di Livio Andronico *sanctā, filiā, hastā;* in Nevio *locustā;* in Ennio *aquilā;* in Plauto *epistulā, liberā, alterā, familiā, naeniā, avarā, Lunā, Latonā.* In progresso di tempo divenne breve, non solamente nei nomi latini, ma pure in quei nomi greci latinizzati, che in greco conservarono sempre *ā*, come *hora, lyra, purpura.* Solo nei nomi proprii fu rispettata la lunga, come *Andromedā, Electrā, Ephyrā, Gelā, Maleā, Argiā;* ma in Seneca troviamo *Electră, Phaedră, Tiresiă.*

Anche l'*a* del neutro plurale era lunga in origine. E invero sono riguardati come plurali i neutri numerali *trigintā, quadragintā*, ecc., che conservarono la lunga, mentre in greco sono brevi, τριάκοντᾰ τεσσαράκοντᾰ, e così gli avverbi *anteā, posteā, propterea, quāpropter.* In Plauto adunque troviamo ancora *oppidā* e più volte *omniā;* in Terenzio *debiliā;* anche fuori della percussione *verberā*, Plauto, *Men.* 975. Nella cesura principale dell'esametro anche Virgilio usò *graviā* nell'Eneide, 3, 464:

dona dehinc auro graviā sectoque elephanto.

Era lunga la *e* dell'ablativo, che in origine suonava *ed*, e si mantenne sempre lunga in *mē, tē, sē.* Così troviamo in Nevio *ordinē;* in Plauto *dotē, pectorē, pumicē, patrē, nominē, parietē;* in Terenzio *temporē, virginē, lubidinē.* Nell'*e* avverbiale il processo d'abbreviazione cominciò in *bene, male;* in Plauto troviamo *probĕ*, in Lucrezio *supernĕ, infernĕ; supernĕ* anche in Orazio, *Carm.* 2, 20, 11; in Seneca *securĕ*, in Ausonio *internĕ.* L'*e* dell'infinito sembra

nato da un dativo in *ei* e perciò doveva essere stato lungo. In Plauto troviamo *promerē, darē, promitterē, perderē, crederē, redderē, dicerē, darē;* in Terenzio *male dicerē, ducerē, darē.*

Anche l'antica particella *qued* sembra che fosse lunga, e tale si trova *que* sotto la percussione in Livio Andronico *ibidemquē* (*Non.*, p. 348 G), in Nevio *magniquē* (*Prisc.* 6, § 6, p. 198 H), in una citazione di Festo, p. 320 *atquē.* Nei poeti posteriori trovasi usata per lunga sotto la percussione quando è ripetuta nello stesso verso, e per lo più in maniera che una volta sta in arsi e le altre in tesi; per esempio: Virg. *Aen.* 3, 91:

liminaquē laurusquĕ dei, totusquĕ moveri (1).

La lunghezza primitiva della vocale nelle desinenze *āt, ēt, īt* è attestata dalle altre persone, come *amātis, debētis, nutrītis, debeātis, amētis, nutriātis.* Gli antichi poeti latini abbondano di esempi; Plauto ha *amāt, arāt, adflictāt, adiuvāt, adlevāt, sonāt, nuntiāt, praetereāt, sciāt;* Terenzio *augeāt;* Ennio *manāt, versāt, servāt;* Lucilio *gemināt, operāt, fuāt.* Qualche volta anche fuori della percussione come Ennio, *ponebāt.* I poeti posteriori mantengono qualche volta la lunga solo nella cesura del verso; per esempio Virg. *aberāt, Ecl.* 1, 139; *dabāt, Aen.* 10, 383; *amittebāt,* 5, 853; *tondebāt,* 4, 137; Orazio, *arāt, Carm.* 3, 16, 26; *erāt, Sat.* 2, 2, 47; *soleāt,* ib., 1, 5, 90; Tibullo, *admittāt,* 1, 4, 44; Valerio Flacco, *dederāt,* 7, 633.

Esempi di *ēt* trovansi in Plauto, *solēt, lubēt, habēt, egēt,*

---

(1) Vedi anche *Aen.*, 4, 146: 7, 186: 9, 767: 12, 89: 181: 363: *Ecl.* 4, 51: *Georg.* 1, 153: 164: 352; Ovid., *Met.* 1, 193: 4, 10: 5, 484: 7, 225: 10, 262: 308: 11, 36: 290.

perlubēt, attinēt, jacēt, amēt, negēt, dēt, desiderēt, fuissēt; Ennio, *fuissēt;* Lucrezio, *fulgēt.* Nella cesura anche i poeti posteriori: Virgilio, *vidēt, Aen.* 1, 308; Orazio, *timēt, Carm.* 2, 13, 16; *ridēt,* 2, 6, 14; *manēt,* 1, 13, 6, *perirēt,* 3, 5, 7; Ovidio, *solēt, Met.* 3, 184, ecc.

Della finale *īt* nella quarta coniugazione troviamo esempi in Plauto, *īt, adīt, scīt, aīt;* in Ennio, *īt, tinnīt;* in Lucrezio, *inīt.* In poeti più tardi: *redīt* in Giovenale 3, 174; *obīt* in Stazio, *Theb.*, 3, 544. Della terza coniugazione Plauto, *percipīt;* Ennio *ponīt, nictīt;* Lucilio *contemnīt.* In cesura, Virgilio, *sinīt, Aen.*, 10, 433; *facīt, Ecl.* 7, 23; Orazio, *defendīt,* Sat. 1, 4, 82; *agīt,* 3, 3, 260. La *īt* del perfetto, che dai Gracchi ad Augusto scrivevasi *eit,* trovasi già nelle Iscrizioni degli Scipioni, *fuīt, fuēt;* in Plauto *vendidīt, optigīt, vixīt, respexīt, emīt, iīt, jussīt, potuīt, profuīt, stetīt;* in Ennio, *voluīt;* in Lucilio, 9, 26, *crissavīt.* Anche nel secolo d'Augusto, ma in pausa; per es.: Virgilio, *enituīt, Ge.* 2, 211; *petiīt, Aen.* 10, 67; *subiīt,* 8, 373, ecc. Ovidio, *impediīt, Met.* 12, 392; *praesiluīt,* 6, 658; *occubuīt, Her.* 9, 141; *adiīt, Met.* 9, 611, e nella cesura del pentametro, *Pont.* 1, 3, 74; *subiīt,* 1, 5, 46; Properzio, *fuīt,* 5, 1, 17; Marziale, *domuīt, Ep.* 9, 102, 4. Nel congiuntivo e nel futuro esatto è lunga la *it* in Plauto, *sīt, possīt, velīt, mavelīt, adduxerīt;* in cesura Orazio ha *condiderīt, Sat.* 2, 1, 82; Juven., *intulerīt,* 6, 340. Anche nel futuro troviamo *erīt* in Plauto, *Capt.* 206, in Virgilio, *Ecl.* 3, 97, *Aen.* 12, 883; *venibīt* (*venum ibit*) in Plauto, *Men.* 1160.

Anche la desinenza verbale *is* (εις) era lunga in origine, e ancora trovasi usata per lunga in pausa dai poeti del secolo d'Augusto; per es.: *scribīs,* Orazio, *Sat.* 2, 3, 1; *vincīs,* Propert. 2, 8, 8; *facīs,* Manil. 1, 10; *metuīs,* Persio, 6, 26. Nella seconda persona del congiuntivo perfetto e nel futuro esatto è or lunga, or breve; per lo più breve se l'antipenultima è lunga, come *suspēxerĭs, revocāverĭs, coe-*

perĭs. Nella seconda persona plurale è lunga se precedono due brevi, ove si scorge l'influsso del verso; per esempio: *memĭnĕrīs* in Terenzio; in Orazio, *dĕdĕrīs*, *Carm*. 4, 7, 20; *occĭdĕrīs*, 2, 2, 74; *fŭĕrīs*, *Ep*. 1, 6, 40; *audĭĕrīs*, *Sat*. 2, 5, 101; *miscŭĕrīs*, 2, 2, 74; Ovidio, *reddĭdĕrīs*, *Am*. 1, 4, 31; *bĭbĕris*, ib., 32; *nescĭĕrīs*, *Her*. 7, 53; *contŭlĕrīs*, *Pont*. 4, 10, 21; *respŭĕrīs*, Tib. 4, 1, 8; *tŭlĕrīs*, Stat. *Silv*. 4, 7, 46. Però in Orazio sta anche *placarīs*, *Carm*. 3, 23, 3. Nel nominativo singolare troviamo lunga la *īs* in *pulvīs* (Ennio e Virg., *Aen*. 1, 478), *cinīs* (Liv. Andr.) e spesso in *sanguīs* da Lucrezio a Seneca; *sanguīs inest*, *Med*. 776.

La *i* si trova lunga anche nelle desinenze *īmus*, *ītis* del perfetto congiuntivo e del futuro esatto. Abbiamo in Plauto *venerīmus*, *meminerīmus*, *faxīmus*, *docuerīmus*, *dixerītis*, *sirītis*; in Terenzio *norīmus*, in Ennio *dederītis*, in Ovidio *dederītis* e *contigerītis*, *Met*. 6, 317. *Pont*. 4, 5, 6. Al contrario *viderĭmus*, Lucret. 1, 156; *viderĭtis*, Ov., *Met*. *dixerĭtis*, *Pont*.

La finale *es* della seconda persona trovasi breve solo in Plauto e in parole bisillabe con la penultima breve, come *vidĕs*, *habĕs*, *locĕs*, *volĕs*. Anche *ēs* per *ĕs* (del verbo *esse*) in pausa, *Mil*. 25.

La desinenza *ūs* è lunga originariamente nel suffisso *būs* (sanscr. *bhjas*); quindi in Nevio ancora *capitibūs*, in Plauto *omnibūs*, *tegoribūs*, *aedibūs*, *auribūs*; in Titinio *aedibūs*, Virg. *pectoribūs*, *Aen*. 4, 64. Nel nominativo è mantenuta qualche volta lunga nella cesura, come *gravidūs autumno*, Virg. *Ge*. 2, 5; *myrthūs*, Ov., *Met*. 10, 98; *laurūs*, ib., 15, 634. A mezzo il pentametro *hircūs*, Tib. 2, 1, 58. Il suffisso *mus* della prima persona è lungo in Plauto, *venimūs* (*Curc*. 438); *jacimūs*, in Lucilio, 9, 6; *fatigamūs* in Virgilio, *Aen*. 9, 610; *negabamūs*, Ovid., *Met*. 14, 250. Nel comparativo *us* è lungo in *longiūs*, Plaut. *Men*. 326.

Erano lunghe anche le desinenze verbali passive *ar*, *er*,

or, come si vede, per es., in *loquāris, amēris;* e così troviamo in Plauto, *loquār, opprimār, fateōr, fatebōr, morōr, opinōr;* in Tibullo *trahōr*, 1, 10, 13. Di *ēr* non restano esempi. Nei nomi *ar* e *or* erano lunghe, onde in Ennio e in Plauto havvi *Hamilcāris* (*Gell.* 4, 7) e *clamōr* in tesi; in Plauto *sorōr, uxōr, clamōr, censōr, exercitōr, gubernatōr, imperatōr, amatōr*. In Virgilio *amōr*, *Ecl.* 10, 69, *Aen.* 11, 323, 12, 668; *dolōr*, 12, 422; *domitōr*, 550; *pavōr*, 2, 369, *Ecl.* 10, 69; *labōr*, *Ge.* 3, 118. Lunga usavasi pure nei nomi greci, come *Castōris* in Plauto, *Hectōris* ed *Hectōrem* in Cic., *Tusc.* 2, 17, 39; nei comparativi trovasi ancor lungo in Plauto *stultiōr, auctiōr, longiōr, versutiōr*.

Sotto la percussione e seguìte da pausa troviamo poi allungate anche sillabe, la cui lunghezza primitiva non è dimostrata, come *puēr*, Virg. *Ecl.* 9, 66; *gravidūs, Ge.* 2, 5; *Geniūs*, Tib. 2, 2, 5; *myrtūs*, Ov., *Met.*, 10, 97; *laurūs*, 15, 634; *infamīs*, Tib. 2, 4, 38; *pecorīs*, 2, 1, 58.

Per converso troviamo nei comici, per così dire, anticipato il processo di abbreviazione di alcune finali, che nei poeti posteriori continuano lunghe. Ciò accade quasi sempre in parole giambiche, cioè nei bisillabi con la penultima breve[1]; di raro nelle sillabe chiuse, tra le quali abbiamo citato sopra *vides, habes, loces, voles;* altre sarebbero *bovĕs, novŏs, virŏs, malŏs, bonŏs, velĭm;* d'ordinario nelle finali aperte;

con finale *a: amă rogă, pută;* l'unico trisillabo è *commodă*, Plaut., *Cist.* 4, 2, 76.

con finale *e: avĕ, cavĕ, habĕ, iubĕ, manĕ, movĕ, tacĕ,*

(1) Le finali di parole giambiche si abbreviarono non solo per essere atone, ma probabilmente anche perchè non riuscisse meno sensibile la sillaba tematica; tanto che la stessa abbreviazione non avviene in parole spondaiche come *dīco, scrībo*, ecc. Cfr. il Ritschl, *Proleg. in Plaut.*

tenĕ, valĕ, vidĕ, spesso nella frase *vidĕ sis*. Solo ne' tardi poeti dell'impero avviene l'abbreviazione di *e* con la penultima lunga, come *salvĕ, Mart.* II, 118, 4; *miscĕ, Anthol. lat.* 5, 135, 18.

Anche le forme *dăn, vidĕn, facĕn, abĭn* si trovano abbreviate in Plauto; *vidĕn* anche in Terenzio, *Eun.* 265, e Catull. 61, 77; 62, 8.

La finale *i* del nominativo plurale trovasi abbreviata in *locĭ, dolĭ, erĭ*, poi nel locativo *domĭ*. I comici usano spesso lunga la finale di *mihi, tibi, sibi*, che poi restò ancipite. In Plauto *i* è ancipite in *ibi, ubi, alicubi*, sempre breve in *sicubĭ, necubĭ*. Il dativo *cui* è usato o come monosillabo lungo, o come bisillabo di due brevi. La congiunzione *utī* è sempre lunga e invece è breve la *i* in *utĭque, utĭnam*. Da Plauto in poi sono brevi *nisĭ, quasĭ*. Trovasi breve anche la *i* dell'infinito nelle parole giambiche, come *darĭ, patĭ, loquĭ*, negli imperativi *abĭ, adĭ, redĭ, venĭ*, nei perfetti *dedĭ, bibĭ, stetĭ*.

L'*o* finale del dativo e dell'ablativo trovasi breve in Plauto e in Terenzio; per es.: *virŏ, bonŏ, malŏ, domŏ, iocŏn, citŏ*; nelle parole *modŏ, hŏdie, quŏque* rimase breve anche dopo. Però in Catullo 22, 12, e qualche volta in Seneca sta ancora *modō*. *Quandŏquidem* trovasi già in Plauto e poi in Virg., *Ecl.* 3, 55; dopo Augusto anche *serŏ, porrŏ, verŏ, postremŏ, profectŏ, quandŏ, aliquandŏ, ambŏ*; da Seneca in poi perfino i gerundi *laudandŏ, lugendŏ, vincendŏ*, ecc. La finale di *prō*, tanto preposizione quanto avverbio, diviene ancipite in *procurare, propagare, profundere*, breve in *profari, profanus, profecto, proficisci, profiteri, profugere, procul*, ecc., e più tardi *procreo, profluo, proluo*, ecc. È sempre breve davanti a vocale o *h*; per es.: *proavus, proin, prout, prohinc*. In *egō* era lunga, come in ἐγώ; tale si trova ancora in Virgilio sotto la percussione, ma del resto nel tempo classico è già breve. La finale *o* dei sostantivi col genitivo in *onis, inis* è regolarmente lunga

anche nel tempo classico; ma già nei comici trovasi *homŏ;* nel secolo d'Augusto *leŏ, nemŏ* (Ov., *Met.* 15, 600), *mentiŏ* (Hor., *Sat.* 1, 4, 93) e i nomi proprii *Curiŏ, Scipiŏ, Polliŏ, Catŏ, Nasŏ.* Dopo Augusto diventano brevi *mucrŏ, virgŏ, caligŏ* ed altri; in Seneca perfino *Agamemnŏ* (Ἀγαμέμνων). Nella prima persona del presente e del futuro attivo la *ō* finale si trova abbreviata ne' comici in parole giambiche, come *eo, ago, volo, scio, sino, nego, dabo, ero;* in Cecilio, 185, anche *ibŏ.* Nel tempo classico trovansi pure *tollŏ, findŏ, nesciŏ, rependŏ, desinŏ, obsecrŏ, dixerŏ, oderŏ.* Nei tardi tempi dell' impero fu sempre breve. Anche la desinenza *tō* dell' imperativo si trova abbreviata nei comici, *datŏ,* Plaut. *Bacch.* 84, *cedŏ,* Næv. 61. Nei poeti posteriori anche *caeditŏ, reponitŏ, respondetŏ, estŏ.*

È strana l'abbreviazione di *palŭs* in Orazio, *Ep.* 2, 3, 65.

Da quando Ennio introdusse in latino l'esametro, la necessità di adattare la lingua al nuovo metro contribuì senza dubbio a modificare la quantità di alcune sillabe. A cotesto influsso è dovuta probabilmente l'abbreviazione di *ērunt* nelle forme poetiche *reddidĕrunt, stetĕrunt, potuĕrunt,* della *ē* nei composti di *facere,* come *calĕfacere, patĕfacere,* della *ī* in *illĭus, istĭus, utrĭus, alterĭus,* e nella prima sillaba di *Diana, liquidus, liquor,* ecc., come pure l'allungamento in *Canīcula.* La maggior incertezza si trova nei nomi proprii; Virgilio dice *Italiam* con *ī* e *Itali* con *ĭ, Aen.* 3, 523 e 524; *Prīamiden* e *Prĭamus;* Orazio, *Carm.* 3, 4, 9, *Apulo* con *ā* e *Apuliae* con *ă;* e ancor più nei nomi stranieri; *Orion* (Ὠρίων) con *ŏ* più volte in Virgilio; Catullo usa *Hȳmen* e *Hy̆men,* Plauto *Syrăcusas,* Ovid. *Macēdonia.*

Vedemmo che i poeti dell'età classica mantengono alcune volte la lunga primitiva delle sillabe finali chiuse nella cesura, cioè quando havvi una pausa. Oltre a questo caso troviamo pure mantenuta la quantità davanti a parole

greche; e la ragione parmi chiara. La difficoltà di pronunziare una parola straniera richiede una certa preparazione, che cagiona un piccolo distacco dalla parola precedente, e sopra tutto se questa parola incomincia da vocale. Anche qui adunque si ripete in qualche modo il caso della cesura. Così, per es., Virgilio, *canīt hymenaeos*, *Aen.* 7, 298; *profugūs hymenaeos*, 10, 720; *functūs hyacinto*, *Ecl.* 6, 5, 53; *languentīs hyacinti*, *Aen.* 11, 69; *petīt Euandri*, *Aen.* 9, 9; *capūt Euandrius*, 10, 374; Ovid., *Taenariūs Eurotas*, *Met.* 2, 247; Catullo *despexīt hymenaeos*, 64, 20; *auctūs hymenaeo*, 66, 11; Orazio, *perrupīt Acheronta*, *Carm.* 1, 3, 36.

La posizione.

Dicesi lunga per posizione, θέσει μακρά, una sillaba che contiene una vocale breve quando o nella stessa parola o nella parola seguente è seguìta da un gruppo di consonanti, le quali portino un ritardo nella pronunzia. Allorchè due consonanti cagionano questo ritardo, si dice che fanno posizione forte, o semplicemente posizione. Quando invece più consonanti lasciano breve la vocale precedente, si dice che fanno posizione debole, o in altro modo che non fanno posizione.

In generale fanno posizione quei gruppi di consonanti, la prima delle quali chiude la sillaba precedente, cioè le mute, come ἅπ-τομαι, ἐκ-τός, una liquida con una muta, come ἄλ-γος, ὅρ-κος, tutte le combinazioni della σ con le altre consonanti, come ἐστί, ἄλσος, ἐστράφην, e quindi le doppie ζ, ξ, ψ. Al contrario il maggior numero delle combinazioni di una muta con le liquide λ, ρ e con μ, ν si può unire alla vocale seguente, lasciando aperta la precedente, sicchè questa rimanga breve. E invero potevasi dire μᾰ-κρός e μᾱκ-ρός, τĕ-κνον e τēκ-νον. Perciò una sillaba che contenendo una vocale breve fosse seguìta da un gruppo di muta

e liquida, poteva essere usata come lunga e come breve, e dicevasi comune (κοινή, *anceps*). Se però la muta è finale d'una parola o d'un primo componente e la liquida è iniziale della parola che segue o del secondo componente, questo gruppo di consonanti non si può trasportare sulla vocale che segue, e in tal caso la sillaba resta lunga per posizione; per es.: ἐκ ῥόου, ἐκ λιμοῦ, ἐκ ῥέω, ἐκ-λείπω.

Ma non tutte le combinazioni di muta e liquida sono egualmente idonee a fare posizione debole. Tra le mute le più capaci sono le tenui e le aspirate, le meno capaci le medie. Tra le liquide la più scorrevole è ρ, un po' meno λ; le meno facili sono μ, ν. Perciò formano più facilmente posizione debole le combinazioni delle tenui e delle aspirate con ρ e poi con λ, cioè πρ, φρ, κρ, χρ, τρ, θρ, πλ, φλ, κλ, χλ, τλ, θλ, e invece fanno regolarmente posizione forte le combinazioni delle medie con μ e ν, cioè γμ, δμ, γν, δν. Le altre combinazioni ora fanno posizione forte, ora debole; per lo più forte le combinazioni βλ, γλ.

Varia inoltre la posizione secondo il posto delle consonanti. Resta più facilmente breve la vocale finale di una parola se la parola seguente comincia con muta e liquida, di quello che se questo gruppo si trova in mezzo di parola, perchè fra due parole v'è un distacco maggiore che fra due sillabe d'una parola stessa.

Nella posizione della muta con liquida bisogna inoltre distinguere le varie età e i diversi generi di poesia. Alla molle e delicata pronunzia dei Joni il gruppo di due consonanti, per quanto fossero scorrevoli, recava uno sforzo che prolungava la quantità della sillaba. Perciò in Omero e nei poeti che ne seguirono il dialetto la sillaba è sempre lunga se alla muta succede μ o ν [1], come pure nei gruppi d'una

(1) Le apparenti eccezioni si tolgono mediante la sinizesi, come κ 204, ἠρίθμεον; Υ 220, δὴ ἀφνειότατον; ρ 375, ὦ ἀρίγνωτε. Esiodo invece abbrevia ἀκρŏκνέφαιος, *Op.* 567; ἔτικτĕ πνέουσαν, ib. 319.

media con λ. Le altre combinazioni delle mute con ρ e λ nel massimo numero dei casi formano posizione, così in Omero come nei poeti elegiaci e giambici, salvo in Teognide, il quale essendo doriese e avendo la pronunzia più energica, benchè cantasse nella forma della elegia ionica, usò la breve davanti ai gruppi di muta con liquida e con μ o ν. I poeti dramatici, seguendo la pronunzia attica, che superava molto più agevolmente i gruppi di consonanti, conservano la sillaba breve senza notevole diversità fra i gruppi con ρ, λ, e quelli con μ ν. Quest'uso viene indicato dalle parole correptio attica. Se il gruppo di muta e liquida sta in principio della parola che segue, la vocale finale che precede rimane sempre breve negli Attici. In mezzo di parola la sillaba è breve nel massimo numero di casi, e quasi senza eccezione nei composti se la vocale è in fine d'un primo componente o un aumento o un raddoppiamento [1]. Ma nelle combinazioni delle medie con μ, ν e spesso con λ anche i poeti dramatici mantengono la posizione. Pindaro, Simonide e gli altri poeti di canti corali tengono una via di mezzo fra la posizione omerica e la correptio attica, cioè abbreviano alcune volte la vocale anche davanti alle mute con μ e ν o colla media λ, e andando anche al di là dei Tragici usano la posizione debole in δμ, come Κᾰδμου, *Pyth.* 8, 47; ma per lo più davanti a muta e liquida usano sillaba lunga.

Se alla vocale segue un altro gruppo qualsiasi di consonanti, la sillaba vale per lunga, sieno le consonanti in mezzo o in fine di parola, come ὄχθος, ἀστός, ἅλς, ἔργον, o l'una in fine di parola e l'altra in principio della seguente, come ἐκ τῶν, ἐς καλόν, o tutte in principio della parola seguente,

(1) Le poche eccezioni a questa regola sono: Esch., *Choeph.* 607, ἀπρόνοιαν; Soph., *El.* 366, κε̆κλῆσθαι; Eurip., *Or.* 128, ἀπε̆θρισεν, 12 ἐπε̆κλωσεν: *Andr.* 2, πολῡχρύσῳ: *Phoen.* 585, ἀπο̆τροποι: *Hecub.* 492, πολῡχρυσον, 205, οὐρῑθρέπταν.

come ὁ στρατός, τὸ ξύλον. Questa regola patisce ben poche eccezioni. Nei poemi omerici rimane qualche volta breve la finale davanti a parole che incominciano per σκ e ζ; per esempio: προχέοντο̆ Σκαμάνδριον Α, 465; λειμῶνῐ Σκαμανδρίῳ Α, 467; ἔπειτᾰ σκέπαρνον Ε, 237; οἱ δὲ̆ Ζέλειαν Β, 824; οἵ τε̆ Ζάκυνθον Β, 634; ἄστῠ Ζελείης Δ, 104, 121; Esiodo, *Op.* 589, πετραίη τε̆ σκιή; Pindaro, Nem. 7, 6, ξεῖνός εἰμῐ· σκοτεινόν. Platone conservò nel Fedro, p. 252 *C* un verso d'ignoto poeta, verso ch'egli stesso chiama οὐ σφόδρα τι ἔμμετρον, dove leggesi δὲ̆ Πτέρωτα. È facile osservare che queste parole, incominciando con un giambo, non avrebbero potuto usarsi in un metro dattilico, se la sillaba precedente non rimaneva breve. Altri poeti imitarono quest'uso anche davanti ad altri gruppi di consonanti, per esempio, Eschilo, *Agam.* 157: φάσματᾰ στρουθῶν; Euripide, *Cycl.* 56, θηλαῖσῐ σποράς; nei poeti dorici, attici, alessandrini anche davanti a μν; per esempio, Eurip. *Iph. Aul.* 68: θυγατρῐ μνηστήρων, ib. 852, δεινᾰ· μνηστεύω; Cratino, *Panept. fr.* 3, ἐπιλήσμονῐ μνημονικοῖσι; Callimaco, *fr.* 27, ὅ Μνησάρχειος. Più raramente ancora è omessa la posizione in mezzo di parola; Pindaro usa più volte ἔσλός, forma dorica per ἐσθλός; Eschilo nell'*Agam.* 999, ὑ̆μνῳδεῖ; Epicarmo, *Megarid.* εὐ̆ύμνος. In Pindaro, *Nem.* 7, 35, sta scritto Νεο̆πτόλεμος, dove è facile la correzione Νεοπόλεμος. Veramente della breve davanti ai gruppi πτ e στ si citano esempi omerici, γ 382 Αἰγυπτίας, δ 127 Αἰγυπτίῃς, δ 229 Αἰγυπτίη, ξ 206 Αἰγυπτίους, Β 537 Ἱστίαιαν; ma qui è più ragionevole ammettere che la ι, divenuta semivocale, siasi unita in una sillaba con la vocale seguente, sicchè Αἰγυπτίας non avrebbe la misura comunemente attribuitale, –⏑⏑–, ma l'altra –––, e Ἱστίαιαν non ⏑⏑–– ma –––. La parola burlesca ῥομβο̆στωμυλήθραν conservata da Diogene Laerzio, 2, 108, è un composto comico che non può fare alcuna autorità.

Troviamo spesso in Omero che una vocale finale breve

viene allungata davanti alle semplici consonanti iniziali ρ, λ, μ, ν, δ, σ della parola seguente. Le parole più comuni la cui semplice iniziale ha virtù di far posizione, sono:

ῥάκος, le parole formate dal tema ῥαγ (ῥήγνυμι, ῥηκτός, ῥηγμίν, ῥωγαλέος, ecc.), ῥέα, ῥέω, ῥέζω, ῥητός, ῥίζα, ῥῖνας, ῥίπτω, ῥόπαλον, ῥύομαι.

λαπάρη, λιαρός, λιγέως, λιγυρός, λιγύς, λιπαρός λιτή, λίς, λίσσομαι, λόφος.

μάλα, μαλακός, μέγαρον, μέγας μελέα, μελίη, μεθέμεν, μέλος, μιαρός, μείζων, μοῖρα.

νευρή, νεύω, νεφέλη, νέφος, νιφάς, νόος, νύσσα.

δέος, δειλός, δείδω, Δεῖμος, δεινός, δήν, δηρόν.

σάρκας, σεύομαι, σῦς, συρφετός.

Nel maggior numero di queste parole la posizione forte rientra nella regola generale, essendo dimostrato che in origine, oltre alla consonante che rimane iniziale, avevano un'altra consonante, fosse questa un F o un σ, o altra lettera che poi si perdette, come:

Fρήγνυμι, Fρέζω, Fρητός, Fρίζα, χλιαρός (?), σμοῖρα, σνιFάς, σνευρή, σρέω, δFέος, δϳηρόν, ecc.

Qui pertanto non havvi alcuna licenza poetica nei poemi omerici, ma solo nei tardi imitatori che ritennero la posizione forte anche quando le dette parole incominciavano per consonante semplice.

Dove la doppia consonante primitiva non si possa dimostrare, la posizione forte si spiega con la facilità che hanno le liquide e la σ di raddoppiarsi. Noi troviamo in Omero usate indifferentemente le forme Ἀχιλλεύς e Ἀχιλεύς, Ὀδυσσεύς e Ὀδυσεύς. Nella stessa guisa potevasi raddoppiare una liquida o una σ iniziale pronunziando le due parole unite, sicchè troviamo, per esempio, in Omero, E 358,

πολλὰ λισσομένη = πολλὰλλισσομένη, ω 755, πολλὰ ῥυσκάζεσκεν = πολλὰρρυστάζεσκεν. Rarissime volte una liquida faceva posizione in mezzo di parola, come ω 79 με̄λανι, υ 365 ῑμεναι, ρ 226 ε̄μαθον, Μ 24 e ι 74 σῡνεχές, τ 113 πᾱρέχῃ, κ. 36 Αἰο̄λου.

La posizione forte cagionata dalla ῥ iniziale non si limita all'uso epico, ma diventa regola anche nei poeti attici, il che attesta la vigorosa pronunzia di questa lettera. Anche in prosa essa si raddoppia nell'aumento, come ῥίπτω ἔρριπτον, e nella composizione, come ῥίζα πρόρριζος. Questo raddoppiamento era sempre ammesso nel verso; per es., Aristofane, *Rane* 406, το̄ ῥάχος = τορράκος, 1059 τᾱ ῥήματα = ταρρήματα. Havvi per altro anche una ῥ debole che non forma posizione, come, per es., nella particella ῥά.

Del resto in Omero è molto oscillante anche l'uso di altre doppie e quindi della posizione. Veggasi, per es., ὅτι e ὅττι, ὅπως e ὅππως.

In latino la posizione debole è formata solo dalle combinazioni di mute con *r*, *l*, non mai da quelle con *m*, *n*, che trovasi soltanto in parole greche davanti ai gruppi *cm*, *chm*, *cn*, *chn*, *pn*, *phn*, come *Tĕcmessa*, *ĭchneumon*, *Prŏcne*, *cўcnus*, *Therăpnaeus*, *Dăphne*, ecc. Se adunque la vocale precedente è breve, non si dovranno scrivere le forme latine *Gnossus*, *Gnidus*, ma *Cnossus*, *Cnidus*; e non le forme *gnatus*, *gnarus*, *gnavus*, ma *natus*, *narus*, *navus*. La distinzione degli altri gruppi rispetto alla facilità di formare posizione debole consente presso a poco col greco; i gruppi *gl*, *bl* formano posizione forte e solo nei poeti più tardi si attenuano; dei gruppi *tl*, *dl* non v'ha esempio di posizione debole. Se la muta è finale di una parola o di un componente e la liquida iniziale dell'altra parola o del secondo componente, la posizione è sempre forte, come *ob rem*, *ab-rumpo*. Al contrario se il gruppo della muta con liquida è iniziale della parola seguente, in latino la finale precedente è sempre breve, come *roborĕ promunt*,

Virg., *Aen.* 2, 260; *effulgerĕ fluctus*, 8, 677; anche davanti a *gl* e *bl* come *tibĭ blandienti*, Horat., *Carm.* 3, 11, 15; *crurĕ glaber*, *Mart.* 12, 38, 4; *regină Cnidi*, Horat., *Carm.* 1, 30, 1. Della posizione forte non si trovano esempi in Lucrezio, Virgilio, Orazio, Properzio, Ovidio; pochissimi negli altri poeti; in Ennio, *populeā fraus;* in Tibullo, *servarē frustra*, dove concorre anche la pausa; Catullo, *Propontidā trucemve*, 4, 9; *impotentiā freta*, 4, 18; *ultimā Britannia*, 29, 4.

Rispetto all'uso della posizione con muta e liquida conviene distinguere anche in latino secondo i tempi e i generi di poesia. Gli antichi poeti scenici, più attaccati all'uso popolare, hanno per lo più la posizione debole. Nella poesia epica Ennio cominciò a seguire l'uso omerico della posizione forte. Da Lucilio in poi i poeti romani prediligono la breve; la lunga per lo più è sotto la percussione; per esempio, Ovidio, *Met.* 13, 607:

ét primúm similís volŭcrí mox véra volūcris,

ma però senza regola fissa; ma si trova anche in tesi; per esempio, Virgilio, *Aen.*, 2, 663:

Gnátum ante óra pătris, pātrém qui obtrúncat ad áras,

e così trovasi la posizione in tesi in *āgrestis*, *Geo.* 1, 343; *palpēbraeque*, *Ecl.* 4, 5; *intēgro*, *Aen.* 2. 663; *ūtroque*, 5, 469. Del resto in alcune parole la sillaba è sempre breve, come in *sŭpra*, *discĭplina*, derivate per sincope da *supera*, *discipulina*, in *arbĭtror*, *genĕtrix*, ecc.; in altre suol essere lunga, come nei casi obliqui di *liber*, *niger*, *piger;* in *manīplus*, in *vībrare*, usato breve solo da Catullo, 36, 5, e da Ovidio, *Met.* 3, 34. Naturalmente è lunga la sillaba dove la vocale sia lunga per natura, come in *ācris*, *mātris*, *lātrare*, *salūbris*. In altre parole la quantità oscilla, come

mĭgrare negli antichi, *mīgrare* nei posteriori, *rŭbrum* in Lucrezio, ma di solito *rūbri, rūbros; colŭbris*, in Valerio Flacco, 6, 175, di solito *colūbris*.

I poeti dattilici latini imitarono l'uso omerico di lasciar breve la vocale finale davanti ai gruppi iniziali *sc, squ, st, sp*, dove pare che la *s* fosse molto tenue. Così *ubĭ Scipiadae*, Propert., 4, 10, 67; *praemiă scribae*, Hor., *Sat.* 1, 5, 35; *cederĕ squamigeris*, Lucr. 1, 373; *indĕ stata*, 4, 772; *saepĕ stilum*, 1, 10, 72; *fornicĕ stantem*, 1, 2, 30; *molliă strata*, Lucr. 1, 849; *fastidirĕ strabonem*, Hor., *Sat.* 1, 3, 44; *brachiă spectari*, Propert. 4, 10, 53. Catullo una sol volta *undă Scamandri*, 64, 358, ed una Virgilio *ponitĕ spes*, *Aen.* 11, 309. Però sotto la percussione la vocale resta lunga; per esempio: *nullā spes*, Catullo, 64, 186; *pro segetē spicas*, Tibullo, 1, 5, 28; nè mancano esempi di lunghe in tesi, come Ennio, *stabilitā scamna* (in Cic. *Divin.* 1, 118); *Romanā stringis*, Mart. 69, 3. Anche davanti a parole greche incominciate per *z, zm, ps* trovasi mantenuta la breve, come *nemorosă Zacynthos*, Virg. *Aen.* 3, 270 (cfr. οἳ τε Ζάκυνθον B, 634), *lucentĕ zmaragdis*, Ovid., *Met.* 2, 24; solo più tardi è usata la breve davanti a *psallere* in Sedulio, 1, 9, *cœlestiă psallere*.

La pronunzia della *s* finale era così tenue, che i poeti latini fino a Cicerone trascurarono spesso la posizione delle sillabe finali terminate in *s* davanti alla consonante iniziale di parole seguenti. Così Ennio potè dire:

tum lateralĭ(s) dolor certissimŭ(s) nuntiŭ(s) mortis,

volito vivŏ(s) per ora virum, imaginĭ(s) formam, plenŭ(s) fidei, Aeliŭ(s) Sextus, dentibŭ(s) latrat, e Accio: *fluctibu(s) mandet* (1). Più spesso i comici, per esempio, *nullu(s)*

(1) Vedi Cic., *Cat. M.* 1, 1: *Tusc.* 1, 15, 34: 1, 9, 18: 2, 7, 19: *Varr.* 7, § 32.

sum, Pl. *Merc.* 998, *passu*(*s*) *sim*, *fretu*(*s*) *sim*, Terent. *Andr.* 599, 203. Anche Cicerone, che pur chiama questo uso *subrusticum* (*Orat.* 48, 161), lo seguì nella versione di Arato, v. 97, *Aquiloni*(*s*) *locatae*; 120, *Orioni*(*s*) *iacet levipes lepus*. Catullo una sola volta, e davanti a parola cominciata pure con *s*, 116, 8:

at fixus nostris tu dabi(s) supplicium.

Nei poeti scenici latini troviamo poi trascurata spesso la posizione davanti a parecchi gruppi di consonanti, le quali dovevano naturalmente avere una pronunzia poco spiccata. Anzi tutto era varia ed incerta, come in Omero, la pronunzia delle doppie, che fino ad Ennio non furono scritte. Troviamo pertanto che non fanno posizione:

ll in *ĭlle*, *ĭlla*, *ĭllud*, ecc.; *suppĕllex*, *simĭllimus*, *satĕllites*, *Achĭllem* (cfr. Ἀχιλλεύς e Ἀχιλεύς). — *nn* in *ănnonam*, Plauto, *Stichus*, 179. — *ss* in *vicĭssatim*, ibid. 532. — *cc* in *ĕcce*, *ĕccum*, *ĕccas*, *ĕccillum*, ecc. — *pp* in *Philĭppus*. — *tt* in *sagĭtta*.

Poi le doppie *x*, *z* in *ŭxor*, *Alĕxander*, *trapĕzita*; i gruppi *nc*, *nt*, *nd* in *hŭnc*, *hănc*, *hĭnc*, *ĭnter* (anche nei composti *interest*, *interpellatio*, *intellexi*, ecc.), *ĭntus*, *ferĕntarius*, *sedĕntarius*, *volŭntas*, *talĕntum*, *habĕnt*, *solĕnt*, *studĕnt*, *gratulăntur*, ecc., *ĭnde*, *perĭnde*, *ŭnde*; poi altri gruppi, come *ŏmnis*, *ĕcquid*, *ĭgnave*, *Epĭgnomus*, *ŏptumo*, *sĕptumas*, *prŏpter*, *ĕrgo*, *ărgentum*, *ŏrnatus*, *gubĕrno*, *ĕtsi*, *tamĕtsi*, *perĭstromata*, *tĕmperi*, *sy̆mbolum*.

Spesso è trascurata la posizione nelle sillabe finali chiuse con *m*, *n*, *s*, *r*, *l*, *t*, *d*, *b*, *c*, *x*, seguite da consonante iniziale; per esempio: *enĭm*, *enĭmvero*, *quidĕm*, *tăm*, *quăm*, *quĕm*, *velĭm*, *malŭm*, *malăm*, *bonŭm*, *merŭm*, *manŭm*, *patrĕm*; *ĭn* (negativo e preposizione), *tamĕn*, *istăn*, *habĕn*, *vidĕn*; *facĭs*, *erĭs*, *velĭs*, *vidĕs*, *malŭs*, *erŭs*, *pedĕs*, *forĕs*, *forăs*, *virŏs*, *manŭs*, *dolĭs*, *virĭs*, *magĭs*, *satĭs*, *nimĭs*; *colŏr*, *amŏr*, *sorŏr*, *patĕr*; *simŭl*; *ĕt*, *ŭt*, *velŭt*,

capŭt, amăt, negăt, lubĕt, decĕt, placĕt, habĕt, agĭt, petĭt, erăt, erĭt, dedĭt, tulĭt; ăd, apŭd, ĭd; ăb, ŏb; hĭc, haĕc, hŏc, hŭc; ĕx, senĕx. Le preposizioni possono restare brevi anche nei composti, come: *ăbduco, ŏbsono, ŏcculto, ŏccido, ădcumbo, ăccipio, ĭncepto, ĭnquam, ĭnvidia, ĕxercitus, ĕxigo.*

Molte di queste consonanti si manifestano deboli anche in altri casi. Per esempio la *m* non impedisce l'elisione; la *s* finale non fa posizione. È da osservare inoltre che la posizione è trascurata per lo più in parole atone e di poca importanza nella proposizione; che nei polisillabi è ritenuta la breve in sillabe atone o tali che per la posizione debole perdevano l'accento come *ságĭtta, Phĭlĭppus, tálĕntum* (cfr. Φίλιππος, τάλαντον); inoltre che si mantiene breve l'ultima sillaba in quelle parole giambiche recate sopra, che vedemmo inclinate ad abbreviare l'ultima sillaba.

L'abbreviazione dipende in alcuni casi dalla durata irrazionale della vocale. Vi sono cioè alcune vocali che hanno una pronunzia rapidissima, e perchè questa non è in un rapporto semplice con la durata ordinaria della breve e della lunga, dicesi irrazionale. Questa durata si scorge principalmente vicino ad una liquida, tanto che alcune volte la vocale si perde, come *vinculum* e *vinclum*, *niger* e *nig(e)ri.* Pare adunque che fosse irrazionale la *u* in *simul* (Ter. *Eun.* 241), *venŭstatisque* (*Hec.* 848), *volŭptatem* (*Heaut.* 184), *vetŭstate* (Plaut., *Poen.* 3, 3, 87), *volŭptas* (*Most.* 1, 3, 136); la *e* in *fenĕstras* (Plaut., *Rud.* 88), *senĕctutem* (*Phorm.* 434), *scelĕstus* (*Rud.* 456), e spesso in *ĕst, ĕsse* preceduti dai monosillabi *quid, is, id, hic, quod, ut,* e simili; per esempio: *ut ĕst* o *ĕsse;* poi in *potĕst, adĕst;* la *i* in *ĭste, ĭstic, ĭsta, ĭstuc, ĭpse, ĭpsus, ĭpsa,* in *magĭstratus* (*Rud.* 477), *minĭsteriis* (*Pseud.* 772), nei perfetti *dedĭsti, fecĭsti, dedĭsse, bibĭsti* (cfr. *dixti* e *dixe* per *dixisti* e *dixisse,* e l'ital. *desti, festi*); Pl. *Trin.* 129, *dedĭstine, Stich.* 721, *bibĭsti: Pseud.* 990: *dedĭsse.*

Del resto una spiegazione che valga per tutti i casi non s'è ancora trovata. Il Corssen la cercò nella perdita dell'accento; il Ritschl nell'attenuazione della vocale o nella perdita di una consonante. Forse potrebbesi trovare in una tendenza della pronunzia romana ad assimilare e semplificare certi gruppi di consonanti; la quale tendenza, probabilmente antichissima, si conserva tuttora, e si dice *monno* e *tonno* per *mondo* e *tondo*, e, leggendo il latino, *isse* per *ipse*.

L'*h* iniziale non ebbe mai nell'età classica il valore di consonante. Però alcune volte in Plauto non resta elisa la vocale finale che precede *homo* (*Asin.* 470, 756. *Cas.* III, 2, 22; *Men.* 489, 709. *Aul.* 1, 2, 33. *Most.* 593, ecc.); causa di ciò è la natura semiconsonantica dell'aspirazione. Nei poeti cristiani si trovano esempi in cui *h* preceduta da consonante fa posizione, come in Sedulio, III, 296, *vīr humilis*.

Elisione e fusione delle vocali.

L'incontro di due vocali o fra due parole o entro una parola stessa costringe a tenere aperta la bocca e cagiona un ritardo e una specie di vuoto detto dagli antichi *hiatus*, χασμῳδία, che per lo più riesce sgradevole e si cerca di togliere. Noi conosciamo lo studio che ponevano gli antichi ad evitare l'iato anche nella prosa [1]; quanto più non dovevano farlo nella poesia, dove le parole pel ritmo sono più strettamente connesse fra loro? E invero essi lo ammettono in pochi casi, che diremo poi.

(1) Cornif. *ad Herenn.*, 4, 12, 18: fugiemus crebras vocalium concursiones, quæ vastam atque hiantem orationem reddunt. Vedi Cic., *Orat.* 23, 77 e 78; ib. 44, 149 e segg.: 45, 152 e seg.; Quintil., *Inst.* 9. 4, 33-37.

È più molesto l'iato fra due parole che entro una parola e perciò è tanto più raro. Esso si toglie con varii mezzi, cioè: 1) elidendo una vocale o in fine di parola (apocope) o in principio di parola (aferesi); 2) attenuando la quantità di una vocale; 3) fondendo i due suoni in uno mediante la contrazione e la crasi; 4) riunendo i due suoni in una sillaba mediante la sinizesi (συνίζησις, συνεκφώνησις, συναλοιφή). Cominciamo dall'apocope.

La vocale breve in fine di parola viene regolarmente elisa dai Greci quando la parola seguente comincia per vocale, come ἀπ' ἐμοῦ, τόδ' ἦν, ecc. Vuolsi però distinguere fra le diverse vocali:

la vocale υ non si elide;

la ε si elide sempre, eccetto nella particella copulativa ἰδέ usata da Omero;

la ο si elide, fuorchè nei genitivi epici αιο, οιο. Negli articoli ὁ, τό, nel dimostrativo ὅ e nella preposizione πρό, la ο non si elide ed ama piuttosto unirsi con la vocale seguente mediante la crasi; per esempio, ὁ ἀνήρ ἁνήρ, τὸ ἔργον τοὖργον, ecc.

la finale α non si elide in μά e τά; l'articolo τά forma la crasi con la seguente vocale, per esempio, τἄργα τἀμά per τὰ ἔργα τὰ ἐμά.

La ι del dativo singolare e plurale non si trova elisa in Pindaro; rare volte nei dramatici, come παίδ' ἐμῷ, Esch., *Pers.* 850; Soph., *Trachin.* 675: *Oed. Colon.* 1435. In Omero e nei lirici è spesso elisa la ι del dativo plurale; più raramente quella del singolare; per esempio:

ἀστέρ' ὀπωρινῷ ἐναλίγκιον Ε, 5;
χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθ' 'Οδυσσεύς Κ 277.

Non si elide la ι nelle parole τί τὶ ὅτι περί; quest'ultima solo nelle forme pindariche περάπτω περόδοις per περιάπτω περιόδοις. Che Omero abbia elisa la finale di ὅτι è incerto;

gli uni affermano, altri negano. Tutte le volte che ὅτ' non può essere interpretato per ὅτε il Bekker scrive ὅ τε.

Può essere eliso anche il dittongo αι nelle finali medie del verbo; per esempio, βούλομ' ἐγώ A 117; λύσασθ' ἑτάρους κ 385. Nel nominativo plurale si trova eliso una volta Λ 272, ὀξεῖ' ὀδύναι. Inoltre si possono considerare come nate dall'elisione di η e dei dittonghi ει οι le forme ἐπειδάν, ἐπάν, μεντάν, μεντάρα; così pure le forme che s'incontrano nei comici ὁσημέραι per ὅσαι ἡμέραι, τυχαγαθῇ per τύχῃ ἀγαθῇ.

La vocale iniziale breve in principio di parola preceduta da altra vocale alcune volte si elide, ma solo a patto che la vocale precedente sia lunga. L'aferesi più comune è quella della vocale ε nell'aumento verbale e nelle parole ἐκ, ἐπί, ἐπειδή, ἔπειτα, ἐν, ἐς, ἐνταῦθα, ἐντεῦθεν, ἔνδον, ἐστὶ, ἔστω, ἔσται, ἐγώ, ἐκεῖνος, ἐμοῦ, ἐμαυτοῦ; per esempio, οὐκ ἀξιῶ 'γὼ 'μαυτόν. Qualche volta si elide anche l'α iniziale di ἀπό, ἀνά. In altre parole ε si trova omessa per lo più dopo η; per esempio, μή 'λθῃς, ἢ 'λάτην.

Del resto nell'antica poesia greca l'aferesi e l'apocope non importavano l'intera soppressione della vocale, ma la attenuavano in maniera che restava un suono rapidissimo senza alcun valore ritmico [1]. A ciò sembra accennare anche l'antico nome di συναλοιφή dato all'elisione. Poi si trovano vocali elise anche davanti ad una interpunzione e nel drama quando muta il personaggio; per esempio:

> βάλλ'. αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.
> ΟΡ. ἀλλ' ἕρφ'. ΑΙ. ὑφηγοῦ. ΟΡ. σοὶ βαδιστέον πάρος.

e perfino in parole importantissime, sulle quali cade un contrapposto; per esempio, *Oed. R.* 332 e 404:

---

(1) Vedi l'Ahrens, *De crasi et aphæresi.*

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ.
καὶ τὰ τοῦδ' ἔπη
ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ σ', Οἰδίπους, δοκεῖ.

Sulla ἐπισυναλοιφή o elisione fra un verso e l'altro vedi il capo III, p. 125 e seg.

La vocale finale lunga e i dittonghi αι, οι, ει, αυ, ου, ευ, davanti a vocale iniziale si abbreviano nella tesi del piede (vocalis ante vocalem corripitur). Così, per esempio, nei due primi versi dell'*Odissea:*

Ἄνδρα μοῖ ἔννεπε Μοῦσα πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθῆ ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν.

Questa abbreviazione è frequentissima in Omero; più rara nei poeti lirici e dramatici, ed avviene sempre o nella tesi bisillaba del dattilo e dell'anapesto o nell'arsi sciolta in due brevi dell'anapesto, del giambo, del trocheo, del dochmio; per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–
ὤμοῖ ἐγὼ κακὸν οἷον ὁρῶ (Eur., *Andr.* 1173)
⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́⏑ – –
τὼ Θησείδα δ'ὄζῶ Ἀθηνῶν (Eur., *Hec.* 123).

Assai di raro si abbreviano i dittonghi improprii e particolarmente la ῃ del dativo.

Nell'arsi e vocali e dittonghi sogliono conservare la quantità lunga; per esempio: κέκληται Λ 758, ὀρίνονται ib. 525, ὑπόσχομαι Χ 114. L'infinito σθαι si trova lungo una volta anche in tesi, Ε 685, κεῖσθαῖ. Fanno eccezione le particelle τοί ed ἐπεί, i cui dittonghi erano tanto tenui, che non conservarono il valore di lunga davanti a vocale.

La regola « vocalis ante vocalem corripitur » trovasi applicata anche in mezzo di parola; per esempio, δῄόω, δῄίοιο,

πατρῴος, ἠχῆεις, ἀέλιος, ταυτῆί, più spesso nei dittonghi che hanno per seconda vocale la ι, come in ἔμπαϊος, Ἰδαΐαν, γηραϊός, βίαϊος, δείλαϊος, παλαΐων, ἐπεΐή, οὐρεΐαν, ὑγιεΐας, τοΐων, τοϊοῦτος, οἷος, οὑτοΐί, ποϊῶ. Del resto in molte parole usavasi una doppia forma, e con dittongo e con vocale semplice, come κλαίω e κλάω, ποιεῖν e ποεῖν, Αἰνείας e Αἰνέας, poi negli astratti in εια e negli aggettivi in ειος, εὐσέβεια ed εὐσεβία, ἀνδρεία e ἀνδρία, ἐπιτήδειος ed ἐπιτήδεος, δασεία e δασέα, e così offrivasi tanto più naturale al poeta l'abbreviazione del dittongo.

Si toglie spesso l'iato mediante la crasi quando delle due parole la prima è l'articolo o una di queste: καί, ὅ, ἅ, πρό, ἐγώ, μοί, σοί, τοί, ὦ; per esempio: τἀνδρί, χἀρπάσαι, ἐγῷδα, σοὔδωκεν, ὦναξ. La crasi più frequente è quella dell'articolo col nome; per esempio: ἀνήρ, ἁρετή, τοὖργον, θοἰμάτιον, τοὐλέθρου, θάτερον; poi delle particelle τἄρα per τοὶ ἄρα, τἄν per τοὶ ἄν; più rara col verbo, come: ἅχω per ἃ ἔχω. Si usa invece la sinalefe quando la prima è una delle parole ὤ, ὤ, ἤ, ἦ, πρό, ἐγώ, μοί, σοί, τοί, ὅ, ἅ, ἐπεί e la seconda ἄρα, ἄν, οὐ, per esempio, ἢ οὐχ, ἐπεὶ οὐ, ἐγὼ οὐδέ. La sinalefe è rara in altre parole; per esempio, Πηλεΐδη ἔθελε Α 277, Ἐνυαλίῳ ἀνδρειφόντῃ Β 651, ἐμῷ ὠκυμόρῳ Σ 458, εἰλαπίνη ἠέ α 226, Σκύλλη ἑτέροθι μ 235.

Se due vocali si trovano in mezzo di parola, l'iato o si toglie con la contrazione, come in prosa, o si attenua mediante la sinizesi. Mentre la contrazione, come la crasi, fonde le due vocali in un suono unico, la sinizesi, come la sinalefe, mantiene a ciascuna vocale il proprio suono, ma le unisce in una sola sillaba. Negli antichi poeti epici e lirici la sinizesi è spesso un primo passo alla contrazione che si formò in tempi posteriori: per esempio, πελέκεας Ψ 114, ma si trova pure in vocali che non si contrassero mai, come in θεοί Α 18.

La sinizesi più frequente avviene quando la prima delle due vocali è ε, e perciò nelle combinazioni: εα, εαι, εᾳ, εο,

εοι, εου, εω, εῳ; per esempio, ἕα, νέα. στήθεα, Πηλέα, ἐγχέας, βρότεον, μέλεοι, Μενέλεω, πόλεως; poi anche in λαοῖσι, ἐπηετανός, Διί, πιέζει, σκότιοι, ὄργια, ἰού. La sillaba lunga che risulta dalla sinizesi può essere abbreviata anch'essa davanti a vocale, come χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, –⏑⏑––– A 15, δενδρέῳ ἐφεζόμενοι –⏑⏑–⏑⏑– Γ 152.

Anche una sillaba che risulti da sinizesi può unirsi per sinalefe alla iniziale seguente; per esempio, Saffo, *fr*. 68: κείσεαι οὐδέ.

Dove la prima vocale sia ι o υ, come rara è la contrazione, così pure è rara la sinizesi. La troviamo però in πόλιας διαπρέπων, καρδίας, διανεκῶς, διακοσίους, νέκυι, γενύων, Ἐρινύων, δυοῖν [1] e in qualche altra parola, ma raramente assai nella tragedia. Forse in πόλιας e καρδίας la ι si consonantizza; perciò il Dindorf scrisse κάρζας per καρδίας. Così pare che si consonantizzi nelle parole Ἱστίαιαν Αἰγυπτίας di cui abbiamo parlato a p. 163. In alcune parole la ι si perde, come in πότνα per πότνια, Δόνυσε per Διόνυσε, γεραός per γεραιός [2].

Raramente la sillaba chiusa che risulta da una sinizesi viene abbreviata, come nel verso di Praxilla riportato da Efestione:

ἀλλὰ τεὸν οὔποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον.

---

(1) Ἐρινύων, Eurip., *Iph. Taur.* 931, 970, 1456 e δυοῖν, Soph., *Oed. R.* **640**, sono sinizesi contestate e si dubita della lezione.

(2) Non in tutte le parole eravi libertà di sinizesi, nè eguale in tutti i generi di poesia. Crizia in una elegia mutò il pentametro in un trimetro giambico per farci stare il nome di Alcibiade, piuttosto che ricorrere alla sinizesi o alla consonantizzazione di ι (Hephæst, c. 2):

καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω,
Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις,
οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ,
νῦν δ' ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.

In latino pare che non patissero apocope altre parole che le particelle *ne*, *ve*, *que* e le forme *magn'opere*, *summ'opere*. Toglievasi per aferesi l'iniziale di *es*, *est*, *iste*, *in*, anche dopo la *m*, onde si scrive *ille 's* e non *ill' es*, *illast*, *itast*, *volupest*, *magnumst autemst*; anche dopo la *s* mobile ne' comici, *nactu 's*, *veritu 's*, *habituru 'st*, *tempu 'st*; in iscrizioni trovasi *situst*, *sitast*, *necessest*. Del resto, l'apocope, la crasi, la sinalefe si confondono in latino nella sinalefe, che noi diciamo comunemente elisione, ma veramente è l'unione della sillaba finale con la sillaba iniziale in una sillaba unica, come in italiano. Havvi poi questa grande differenza dal greco, che la quantità della sillaba finale è indifferente, come se fosse elisa, di maniera che da una lunga finale e da una breve iniziale risulta una sillaba breve; per esempio: *tot(ae) ădeo convers(ae) ăcies*, *quar(ē) ăge;* il che per i Greci sarebbe stato mostruoso.

Questa elisione non è impedita dalla cesura nè dalla pausa, il che dimostra che la vocale precedente non era soppressa del tutto; per esempio: *contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis*, Virg., *Aen.* 1, 96; *nullane habes vitia? immo alia*, Hor., *Sat.* 1, 3, 20; *imperio; et primum*, Virg., *Aen.* 4, 239; e nemmeno dal mutar di personaggi nel drama; per esempio, Plauto, *Merc.* 917: *qua causa?* Eu. *operae non est.* Poi la troviamo nelle sillabe più significative, come, per esempio, in Virgilio, *Aen.*, 9, 427; *me me, adsum qui feci* [1].

---

(1) La medesima sinalefe avviene nel verso italiano anche nella cesura principale del verso; per es.:

guardai in alt*o*, e vidi le sue spalle,

e non è impedita dall'interpunzione; per es.:

è forse il sonno
Della morte men dur*o*? ove più il sole, ecc.

L'elisione non è impedita nemmeno dalla finale *m* nè dalla iniziale *h*. Però in Ennio, Plauto, Terenzio, ed anche in Lucilio e Lucrezio *m* conserva alcune volte la forza originaria di consonante; per esempio, Enn., *Ann.* 486 V.: *quidĕm unus*, 336 *militŭm octo;* Plauto, *dŭm eo, năm ut, năm et, jăm ab isto, cŭm hac, cŭm istac, cŭm Aleis, tuŭm amicam, urbĕm aut;* spesso davanti a dieresi o cesura, *Merc.* 862: *quiescăm usquam; Stich.* 461, *murĕm abstulit; Asin.* 760, *occupatăm esse,* 292 *hominĕm infelicem,* 874 *alienŭm arat.* Rarissimi esempi nel tempo classico; Hor., *Sat.* 2, 2, 28, *nŭm adest:* Juv. 9, 118, *tŭm his.* In arsi trovasi anche lunga; per esempio, Pl., *Cas.* II, 2, 19, *meūm optinendi,* 40 *otiūm et;* raramente nell'esametro, Tibull. 1, 5, 33: *virūm hunc;* Propert. 2, 12, 1, *felicēm, o nox,* 2, 13, 101 *illām impune.* — Nei composti di *circum* la finale *um* o diviene breve, per esempio, *circŭmiere* (Prop.) o si fonde in una sillaba con la vocale seguente, come *circumerrant*, Virg., *Aen.* 2, 599.

L'iato più ingrato è quello fra due vocali eguali, e perciò frequentissima l'elisione; per esempio: *ebrios*a *acina, mult*i *illum, ill*a *habeant, ill*e *ego, cert*e *ego, ei*a *age,* ecc.

Nei poeti più antichi e nei generi di poesia popolare, cioè nella comedia e nella satira, l'elisione è usata senza verun riguardo, come quella che corrispondeva all'uso volgare; per esempio, Ennio, *Trag.* 50:

> per mi auxilium, pestem abige a me
> flammiferam hanc vim quæ me excruciat.

Terenzio, *Adelph.* 854:

> i ergo intro et quoi rei est ei rei hunc sumamus diem,

ed anche Lucrezio, 1, 234:

> quodsi in eo spatio atque ante acta ætate fuere.

Questi versi con quattro, cinque ed anche sei elisioni non sono rari nei comici. Ma in progresso di tempo, a misura che si perfeziona l'arte del verso, il gusto ingentilito s'impose certi limiti, evitò gli urti maggiori di vocali principalmente nelle parti più sensibili del verso, cioè nelle arsi, o dove cadesse una spezzatura importante, o dove una finale lunga fosse seguita da parola atona. Quindi Ennio e Lucilio usano certe dure elisioni meno di Plauto e di Terenzio; Virgilio ne ha ancor molte, ma evita le aspre, e queste sa usare con grande effetto a dipingere cose strane e terribili, come nel famoso verso, *Aen.* 3, 658:

monstrum horrendum informe ingens, cui lumen ademptum.

Orazio ha elisioni più numerose e più dure nelle Satire che nelle Epistole: poche nelle poesie liriche; Properzio ne ha più di Tibullo; il minor numero trovasi in Ovidio, che è il più delicato artefice di versi. Dopo l'età d'Augusto l'elisione in generale è rara.

Tra le vocali si elidono più facilmente *e*, *i*, che *a*, *o*; l'elisione più dura è quella del dittongo *ae*, e sopra tutto davanti a una breve. Molto più tolleravasi l'elisione d'una sillaba breve chiusa da *m*, ed anche in questo si scorge la varia finezza d'arte nei singoli poeti. Virgilio nel primo libro dell'*Eneide* elide 85 lunghe, 97 sillabe terminate in *m*, 173 brevi; Ovidio nel primo delle *Metamorfosi* elide 8 lunghe, 23 sillabe in *m*, 129 brevi. È rara l'elisione d'una vocale finale preceduta da altra vocale, come, *Aen.* 10, 179:

hos parere iubent Alpheæ ab origine Pisæ.

Orazio nell'*Ode* 12 del libro primo e per l'ordine che tiene veramente nel seguito e per l'imitazione così vicina della seconda olintica di Pindaro avrebbe dovuto incominciare :

Quem deum aut heroa lyra vel acri
tibia sumis celebrare Clio?
quem virum?

come appunto cantò Pindaro, v. 2:

τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ'ἄνδρα κελαδήσομεν;

invece disse:

quem virum aut heroa,

e di cotesta inversione non havvi altro motivo ragionevole se non quello di evitare l'aspra elisione: quem *deum aut*.

È molto più dura l'elisione davanti a sillaba tonica, come *meum óptinet*, *iam úsus*, che davanti a sillaba atona, come *monstrum horrendum*, perchè a profferire una sillaba tonica iniziale occorre un po' di preparazione, che cagiona un distacco dalla parola antecedente. Perciò si dubita che non sia di Ovidio il verso:

et sine me ánte tuos proiectum in limine postis.

È naturale che si elida più facilmente una vocale atona che una tonica. In latino le parole di più sillabe hanno tutte la finale atona; ma fra i monosillabi con finale lunga si distinguono quelli che nel contesto del discorso perdono il proprio accento, come i proclitici, da quelli che lo mantengono. Perdono il loro accento le particelle *a*, *de*, *e*, *pro*, *prae*, *ne*, *ni*, *si*, ecc., ma lo conservano le forme del pronome personale *tu*, *mi*, *me*, *te*, *se*, quando stanno in contrapposto, le forme verbali e nominali *do*, *sto*, *da*, *sta*, *i*, *re*, *spe*, *vi*, gli interrogativi *qua*, *quae*, *qui*, *quo*, le interiezioni *vae*, *heu*, *o*, *pro*, l'avverbio affermativo *nē*. La elisione dei monosillabi tonici sarà dunque più rara che

quella degli atoni. Nei comici non mancano certamente esempi di monosillabi tonici elisi, come Plaut., *Asin.* 42, *quo usque;* Ter., *Heaut.* 636, *re ipsa,* ma non sono molti nei posteriori, ed anche i poeti dattilici non ammettono la elisione di *vi, re, spe, vim, rem, spem, do, sto, dem, stem, sim,* e simili; ammettono quella delle forme pronominali *me, te, se,* ecc., e delle parole indeclinabili; per es., Virg., *Aen.* 10, 847, *ut pro mē hostili,* 6, 38, *grege dē intacto: Georg.* 2, 526, *inter sē adversi: Ecl.* 2, 71, *tū aliquid;* Hor., *Ep.* 1, 18, 112, *mī ănimum.* In questo caso probabilmente non la vocale tonica, ma la iniziale atona perde della sua quantità e diventa irrazionale. L'elisione più dura è quella dei monosillabi terminati in *m,* di cui però non mancano esempi: Virg., *Ecl.* 2, 25, *sum adeo: Aen.* 1, 322, *quam hic,* 11, 705, *tam egregium,* 7, 295, *num incensa: Geo.* 1, 391, *cum ardente;* Catull. 68, 87, *sum Helene;* Hor., *Sat.* 1, 9, 60, *dum agit;* Ovid., *Art.* 3, 2, *dem aut.*

Le parole bisillabe, che diventano monosillabe unendo due vocali per sinizesi, si trovano elise soltanto negli antichi poeti scenici; per esempio: *ei egestatem, eo haec, eo ornatu, eo usque, rei operam, meo hercle, meum adeo, meum autem, meae auctoritati, meam ipse, meo arbitratu, tuum incedens, suam in, fui hac.*

Nelle parole di forma giambica l'ultima sillaba, quantunque non abbia l'accento, essendo però lunga, risalta più della penultima breve. Perciò, ad eccezione degli antichi poeti scenici, l'ultima sillaba del giambo vien mantenuta in arsi davanti ad iniziale tonica, principalmente nella cesura e nella pausa; per esempio, Catull., 66, 11: *novō auctus hymenaeo;* Virg., *Aen.* 1, 16, *Samō: hic illius arma.* In tesi non si elide, ma piuttosto si abbrevia; per esempio, Virg., *Ecl.* 3, 19, e Ov., *Met.* 3, 501: *valē valĕ inquit;* Virg., *Ecl.* 6, 44: *Hylā Hylă omne.* Esempi di elisione si trovano in Fedro, *veni ergo,* 3, 7, 15: *tace inquit,* 5,

9, 4. Quando la parola seguente è un monosillabo o un bisillabo atono, per lo più avviene l'elisione; per esempio, Virg., *Ge.* 2, 263, *solo id:* 3, 253, *cavae atque:* 466, *sequi aut: Aen.* 1, 303, *deo in,* 12, 532, *solo hunc;* alcune volte anche davanti a parole polisillabe con la prima sillaba atona; Virg., *Aen.* 3, 240, *cavo invadunt*: 6, 336, *aqua involvens:* 11, 383, *tonā eloquio.*

Secondo le regole dell'accentuazione latina la vocale finale spicca meno nelle parole terminate in uno spondeo ..´–, trocheo ..´⏑, o tribraco ..⏑́⏑⏑, che non in quelle terminate in un cretico ..´⏑–̀, o dattilo ..´⏑⏑̀, o giambo ..⏑́–̀, o pirrichio .⏑́⏑̀; perciò quelle si elidono più facilmente di queste. Ma da Ovidio in poi è rara l'elisione di parole spondaiche davanti a sillaba breve. Alcuni poeti la ammettono soltanto nel primo piede.

È inelegante l'elisione davanti a parole che hanno l'accento sulla terza o quarta sillaba, come: *multi advenére, equo imposuísse,* e quella di parole pirrichie e dattiliche in *a, e, o,* davanti a breve e ad acuta, eccetto gli indeclinabili *quidem enim ita modo.* Quindi si trovano rarissimi esempi; Hor., *nec mŏdum habet, in diem et horam;* Ovid., *ipse feram ánte tuos,* nè si trovano nei dattilici posteriori.

I buoni poeti non elidono la finale di nomi greci, come *Tisiphone, Allecto, Electrā,* ecc.

L'elisione ritarda un po' il ritmo. Perciò è ammessa più facilmente nella prima parte del verso, che procede un po' più libera, di quello che verso la fine, che suol essere più regolare. Essa però è dura nella prima sillaba, perchè il ritmo vien ritardato troppo presto, e se ne trovano perciò rari esempi; Virg., *Ecl.* 3, 48:

> *si* ad vitulam spectas, nihil est quod pocula laudes.

Catullo, 1, 4:

> *si* occulitur longe est tangere quod nequeas.

Qualche altro esempio si trova nelle *Satire* di Orazio, in Fedro e in Seneca; nessuno negli altri poeti.

Anche dall'ultima sillaba l'elisione è pressochè esclusa. Havvene qualche esempio in Lucilio, Virgilio, Orazio, Silio; Virg., *Aen.* IX, 57 e 440, *atque huc*, *atque hinc*. Nei sistemi lirici di Orazio, dove fra verso e verso non sia ammesso iato o sillaba ancipite, può darsi l'elisione nell'ultima sillaba di ciascun verso che non sia l'ultimo del sistema, perchè i singoli versi valgono qui come parti d'un tutto maggiore; per esempio, *Carm.* 2, 16, 37:

> vestiunt lanæ; mihi parva rura et
> spiritum Graiæ tenuem Camenæ.

Sull'elisione fra l'uno e l'altro verso vedi capo III, p. 127 e seg.

In mezzo di parola l'iato si attenua come in greco o per contrazione o abbreviando la lunga o per sinizesi.

I poeti usano più spesso della prosa classica le contrazioni popolari, come: *dî*, *îs*, *îsdem*, *nil*, *mi*, *prendo*, *coperio*, *desse*, *derrare*, *vemens*, e le forme verbali: *norim*, *admorunt*, *amarunt*, ecc.

La regola « vocalis ante vocalem corripitur », che si estende così largamente in latino (per esempio, *prīmus* e *prĭor*, *prĭus*, *sēcurus* e *sĕorsum*, *monēre* e *monĕo*, *minūtus* e *minŭo*, *plūvio* e *plŭit*) fu applicata anche ai genitivi in *ius*, come: *unĭus*, *utrĭus*, ecc. (tranne in *alīus*, perchè contratto da *ali-ius*), al dittongo *ae* in *Gnaĕus*, e alla parola *prae* nei composti, come *praĕit*, *praĕerit*, *praĕoptare*, *praĕustis*, alla prima sillaba di *Dīana* e *ōhe*, lunghe di natura, ed usate dai poeti or brevi or lunghe. Del resto essi conservarono la quantità lunga nei nomi in *āius* ed *ēius*, nei genitivi *diei*, *aurai*, *aulai*, *aquai*, e simili. Ennio usa ancora lungo *fidēi*, com'era in origine:

> ille vir haud magna cum re sed plenu' fidēi.

Nelle parole greche i poeti regolari conservarono la quantità greca; per esempio, *Machāon*, *Menelāus*, e perciò lunga la vocale che rappresenta un dittongo, come: *Medēa*, *chorēa*, *musēum*, *spondēus*, *Alexandrīa*, *Darīus* e *Darēus*, *elegīa*, ecc. Poche volte si dipartono dalla quantità greca, come Virg., *Aen.* 5, 240: *Nerĕidum*, *Aenēas* ed *Aenĕadae*, *Prĭamus*, e per necessità di metro, *Prīamides*. Forse il *Maĕotis* di Ovid., *Trist.* 3, 12, 2, è apocrifo. Ma gli antichi poeti scenici ritennero anche le alterazioni popolari, sicchè nei suffissi ειος ed εια (che in greco pure si scambiano con ιος, ια) trovasi anche la breve; per esempio: *platĕa*, *chorĕa*, *gynecĕum*, *aeschylĕus*, *Pelopĕus*, *Tantalĕus*, ecc. In Claudiano e Stazio anche *Academĭam*. I poeti cristiani, seguendo l'uso popolare, abbreviano più spesso la vocale, come in *Darĭus*, *cyanĕus*, *glyconĭus*, ecc. (1)

Ma la maniera più comune di togliere l'iato in mezzo di parola è la sinizesi, della quale i comici fanno un uso tanto libero e frequente, che dimostrano essere quella stata propria della pronunzia popolare. Possono formare sinizesi due vocali, di cui la prima o la seconda sia tonica, o ambedue siano atone. Ecco varii esempi di sinizesi distribuiti secondo la prima vocale:

a: aíbam, Plauto, Terenzio, Titinio.

e: méus, *méa*, *méum*, *méae*, *meórum*, *meárum*, ecc.; *déus*, *déo*, *déae*, *deórum*, ecc., in tutti; *éum*, *éam*, *éi*, *éis*, *eórum*, più negli scenici, *eámus*, *eátis*, *eódem*, Pl. *Vultéi* (Hor., *Ep.* 1, 7, 91), *Pompei* (*Carm.* 2, 7, 5), *éo*, *éunt*, *éam*, *éas*, *éant*, *quéas*, *déerat*, *déerit*, *déero*, *déest*, *deerraverat*, *eădem*, *eādem*, *eaedem*, *easdem*, *eaque*, *eoque*, *eidem*, *eodem*, *alveária*, Virg., *G.* 4, 34, *anteácto* (Lucr.

(1) Sulla forma e la pronunzia delle parole greche in latino cfr. il Corssen e la mia Dissertazione: *Le parole greche usate in italiano*. Roma, 1881.

5, 174), *anteirent*, *dein*, *deinde*, *deinceps*, *dehinc*, *deosculor*, *anteibo*, *ferreique* (Virg.), *igneus*, *ostrea*, *balteum*, *alveo*, *aureae*, *aureis*, *prohibeant*, *postea*, *antehac*, *anteis*, *anteit* (Hor., *Ep.* 1, 2, 70: *C.* 1, 35, 17), ecc. Poi nei nomi greci in ευς, *Orphei* (Virg., *Ecl.* 4, 52), *Penei*, *Orphea* (ib. 6, 30), *Eurystheo* (*Aen.* 8, 292), *Typhoeo* (ib. 9, 716).

ae: praeoptavisti, Pl., *Trin.* 648; *praeoptares*, Ter., *Hec.* 532. Catul. 64, 120; *praeeunte*, Virg., *Ae.* 5, 168.

i: via, *quia*, *dies*, *diu*, *trium*, *prior*, *prius*, *scio*, *sciam*, *scias*, *sciat*, *scies*, *sciet*, *sciunt*, *prius*, *priusquam*.

Spesso la *i*, particolarmente se atona, si consonantizza; per esempio: *nuncia*, *gaudium*, *omnium*, *filium*, *filio*, *filios*, *tertiust* (Plut., *Stich.* 30); *nuptias*, *quoniam*, *omnia* (anche Virgilio), *precantia* (Virg., *Aen.* 7, 237); *consĭlium* (Hor., *Carm.* 3, 4, 4); *principium* (ib. 3, 6, 6); *facias* (Sen., *Med.* 1052); *diuturnitas* (Syr.); *Nasĭdieni* (Hor., *Sat.* 2, 8, 1); *Gaius*, nei buoni poeti, è trisillabo; appresso la *i* divenne consonante. Questa *i* consonantizzata, facendo posizione con la consonante precedente, suole allungare la sillaba; per esempio: *ābjete*, *ābjegni*, *pārjetibus*, *flūvjorum* (Virg., Propert.); *āvjum* (Ennio); rare volte la lascia breve; per esempio: *ŏriundi*, Lucr. 2, 991; *domĭnia* (Lucil. in *Non.*, p. 281). Nei composti di *iacio*, perduta la *i* (*e-iicio*, *eicio*), avviene la sinizesi delle lettere *ei*; per es.: *eicere*, *eicit*, *eicebantur* (Enn.), *reice* (Virg., *Ecl.* 3, 96). Nelle parole greche *i* resta sempre vocale (*iambus*, *Jonius*, ecc.), ad eccezione di *Troia*, *Aiax*, *Maia*, *Graius*.

o: proin, *proinde* (anche Virg., *Aen.* 11, 383), *coimus*, *introierint*, *coerce*, *coegi*, *coegit*, *quoad*.

u: duum, *duo*, *duarum*, *duabus*, *tuus*, *tua*, *tuum*, *tui*, ecc.; *suus*, *sua*, *suum*, *sui*, ecc.; *cui*, *quoi*, *huic*, *huice*, *suapte*, *puella*, *duellum*, *duellicus*, *cuique*, *pituita* (Hor., *Sat.* 2, 2, 76), *maluisti*, *fuerunt*, *fuere*, *fuisse*, *nolueris*, *cluens*.

Anche la *u* si consonantizza allungando la sillaba precedente, come: *sīnvatis*, *sīnvato*, *sinvatur* (Sil., 7, 502, 226, 10, 181) da *sĭnuare; tenvis*, *tenvia*, *tenvior* (Lucr., Virg.), *gēnva* (Virg., *Aen.* 5, 432). Stazio però usa *uĭ* come sinizesi breve; per esempio, 5, 597: *tĕnuĭa ossa*, 12, 2 *cornu tĕnuĭore*. In alcune parole questa *u* consonantizzata rimase, come in *larva* che in Plauto è *larua*, in *milvus* che fino a Persio fu *miluus; relicuus* era tetrasillabo.

y: Orithya ‒‒‒◡ Virg., *Georg.* 4, 463. *Thyiadas* ‒◡◡ Catul., 64, 391.

I suoni *h*, *j* non impediscono la sinizesi fra due vocali divise da essi; per esempio: *dehinc*, *dehortatus*, *semihominis* (Virg., *Aen.* 8, 194); *hujus*, *quojus*, *cujus*, *ejus*, sono spesso monosillabi nei poeti scenici.

Plauto usò la sinizesi anche fra vocali divise da *v*, la quale evidentemente aveva pronunzia assai tenue, come: *navem*, *oves*, *bovis*, *Jovem*, *nova*, *brevi*, *divites*, *divitiae*, *divitior* (cfr. *diitior*, *ditior*), *avonculus*, *iuventutem*, *cavillatio*, *caveto*, *oblivisci*, ecc. (1)

La sinizesi fu alcune volte, come in greco, il primo passo alla contrazione; per esempio: *nil*, *mi*, *cogo*, *dî*, *îsdem*, *Tulli*, *fili*, *consili*, *abicio*, *reicio*, *bigae* (*bijugae*), *tibīcen* (*tibiicen*), e così la sinizesi di vocali divise da *v* è pienamente spiegata dall'analogia di *malo* (*mavolo*), *aetas* (*aevitas*), *bucula* (*bovicula*), *praeco* (*praevoco*), *momentum* (*movimentum*), *rursus* (*revorsus*), *prudens* (*providens*) e dalle forme verbali *amásti* (*amávisti*), *amárunt* (*amáverunt*), *nórunt* (*nóverunt*), ecc. Ovvero la sinizesi diede origine a dittonghi, come *coetus* da *coitus*, *coepi* da *coipere*, *co-epi*.

Finalmente alcune volte fu omessa la *i*, come in greco; per esempio: *advenat*, *evenant*, *provenant*, e nei genitivi

(1) Cfr. il Ritschl, *Prolegom. ad Plaut.* I, p. 41 e segg.

dei participii, come: *bellantum*, *absentum*, *potentum*, *rudentum*, ecc., principalmente dai poeti dattilici per necessità di metro, poi anche in prosa, in *parentum*, *clientum*, ecc.

Anche la sinizesi, come le altre libertà metriche, è dunque più frequente negli antichi poeti scenici. Negli esametri è molto più rara; ma da Ennio fino all'età classica fu comunemente usata in *dein*, *deinde*, *deinceps*, *deorsum*, *ei*, *deesse*, *reicere*, *deicere*, e in altre combinazioni della vocale *e*; poi in *prout*, *proinde*, *nihil*, *puere*. Si conservò pure nell'ultimo piede dell'esametro in parole terminate con due vocali atone, come: *alveo*, *aureo*, *laqueo*, *cerea*, *ostrea*, ecc.

L' Iato.

L'incontro di vocali fra due parole è ammesso dai poeti nei casi seguenti:

Alla fine del verso, dove la quantità dell'ultima sillaba è indifferente e v'è un leggiero distacco dal verso che segue; per esempio, Soph., *Oed. Tyr.* 300:

> ὦ πάντα νωμῶν Τειρεσία, διδακτά τε
> ἄρρητά τ' οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ.

In mezzo al verso:

1. Quando una finale lunga mantiene la sua quantità nell'arsi di ciascun piede e per lo più nelle vocali ῃ e ῳ; per esempio, A 64:

> ὃς Ϝείπῃ ὅτι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων.

2. Quando un suono vocale lungo si abbrevia in tesi o nell'arsi sciolta (vedi p. 173); per esempio, A 17:

> Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι ἐυκνήμιδες Ἀχαιοί.

Eurip., *Iph. Taur.* 197:

φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεά τ' ἄχεσιν.

3. Quando è già avvenuta l'elisione di una finale breve; per esempio, A 40:

ἢ εἰ δή ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα.

In questi casi l'iato si può dire legittimo. In altri è tollerato e in qualche modo giustificato dalla pausa, cioè:

4. Nella cesura fissa di alcuni versi, per esempio, nel tetrametro giambico; Plaut., *Amph.* 190:

quod múlta Thebanó poplo | acérba obiecit fúnera.

5. Nelle pause di senso e nel drama quando muta il personaggio; per esempio, Soph., *Oed. R.* 1757:

πατρὸς ἡμετέρου· ΘΗΣ. ἀλλ' οὐ θεμιτόν,

ma per lo più in questo caso avviene l'elisione.

6. Se la parola finisce con una delle vocali brevi che non si elidono (vedi p. 171), e in parte sono originariamente lunghe, come ι del dativo. Nei comici greci si trova l'iato in τί ὅτι περί, e qualche volta anche nei tragici; per es., Soph., *Philoct.* 100:

τί οὖν μ' ἄνωγας ἄλλο πλὴν ψευδῆ λέγειν.

In Omero τί ἔκλυες δ 831; vedi anche Γ 244, Ρ 583, 196, Φ 21, Ψ 278. L'iato della υ, Ζ 123, Λ 787, Ο 247, ecc.; in Archiloco lo troviamo nel tetrametro trocaico; *fr.* 74:

φίλτερ' ἠπείρου γένηται, τοῖσι δ' ἡδὺ ἦν ὄρος.

7. Dopo un'esclamazione, come: ὢ οὗτος, ἰὼ ἔποψ, ἰὼ Ἀχαιοί, ὢ πόποι ἄφερτον (Esch., *Sept.* 96), ὢ Δίκᾱ, ὢ θρόνοι (*Eum.* 511), ἰαιβοῖ αἰβοῖ (*Vesp.* 1338); nella ripetizione di forme esortative, come: ἔα ἔα, ἴτω ἴτω, ἴθι ἴθι, ἔμβα ἔμβα, e in altre parole enfatiche; Soph., *Ai. Ep.*, ἀλλ' ἄνᾰ ἐξ ἑδράνων. Aristofane, imitando il canto degli uccelli, *Av.* 857, ἴτω ἴτω ἴτω δὲ Πυθιὰς βοά; cfr. 228.

L'uso dell'iato varia secondo i tempi e i generi di poesia. È maggiore nell'epos, forse perchè, declamato tranquillamente ammetteva uno stacco maggiore fra le parole. Poi il dialetto epico era ricco di suoni vocali, ed anche in mezzo di parola ne ha tali gruppi, da dover supporre che fossero divise da una leggera aspirazione; per esempio, ἀάατος, Αἰαία, νόοιο, δηίοιο, ὁμοίιος, ecc., ed è probabile che in alcuni casi l'iato sia apparente anche in mezzo di parola. Come cioè da ἐπί ὁδός formavasi ἔφοδος mantenendo l'aspirazione, è ragionevole che si mantenesse anche in πρόοδος, εὔορκον, ἀώριον, εὐαίμων e simili composti [1].

Nell'iato del dialetto epico si distinguono due casi: quello d'una finale lunga che rimane lunga anche in tesi, l'altro in cui una breve non si elide. La lunga mantiene la sua quantità per lo più nel primo e nel quarto piede dell'esametro; Α 39:

Σμινθεῦ εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα.

Poi in alcuni monosillabi, come: ἤ Γ 24, Θ 514, Κ 505, ecc., οὗ Ω 122, μοί Α 505, σῷ Χ 286, εἰ Ο 16, πόλιν καὶ ἤθεα ἀνδρῶν, Hes., *Op.* 169.

Dell'altro caso sarebbero esempi Α 333 αὐτὰρ ὁ ἔγνω,

(1) Vedi il Bischoff, *De spiritus asperi in mediis verbis graecis pronuntiandi ratione*, 1826; il Giese, *über den æolischen Dialekt*, p. 327; il Meyer, *Griech. Grammatik*. Lips. 1880.

565 κάθησ' ἐμῷ, Β 218 συνοχωκότ'· αὐτάρ. Qualche volta questa breve sotto la percussione vale per lunga, come: Πυλαιμένεᾰ ἑλέτην Ε 576, ἀριπρεπέᾰ ὅτε Θ 556, σάκεῑ ἔλασ' Υ 259, δέπαῑ ὄφρα Ω 285.

I poeti epici posteriori e principalmente gli Alessandrini seguirono in tutto l'esempio di Omero. Solo nei tardi secoli Nonno e i suoi imitatori Museo, Coluto, Trifiodoro, ridussero l'esametro epico alla regola degli altri versi, escludendo ogni iato ed ogni allungamento di brevi.

Nei poeti elegiaci questa doppia specie di iato è ammessa come nell'epos, ma l'uso è molto ristretto e per lo più in cesura o pausa di senso; raramente fuori di questo caso, come, Theogn., v. 649:

ἆ δειλὴ πενίη τί ἐμοῖς ἐπικειμένῃ ὤμοις

e Tirteo, *fr*. 3:

ἁ φιλοχρηματία Σπάρταν ὀλεῖ, ἄλλο δ' οὐδέν.

Nei trimetri e nei tetrametri giambo-trocaici le parole vengono recitate tanto unite, che l'iato comune è escluso. Così pure la poesia corale e la poesia attica ripugnano all'iato, e tutt'al più lo ammettono nella cesura; Pindaro anche davanti ad interpunzione. In Pindaro poi havvi qualche esempio d'iato anche in nomi proprii; per esempio, *Ol*. 3, 30: Ὀρθοσίᾳ ἔγραψεν: *Nem*. 6, 24 e 25, Σωκλείδᾱ ὅς, Ἁγησιμάχῳ υἱέων: *Ist*. 1, 16, Καστορείῳ ἤ.

Il solo iato ammesso senza riguardo in tutti i generi di poesia è quello ricordato al num. 7 nelle esclamazioni ed in altre parole enfatiche.

Molti casi d'iato e di posizione sono per altro solo apparenti. Nell'antichissimo dialetto ionico molte parole incominciavano con una spirante V o digamma, e questa consonante iniziale nei poemi omerici è ancora un suono vivo che con-

serva la sua efficacia sulla quantità e nell'iato (1). Per virtù di questa spirante: 1) le vocali lunghe in arsi restano lunghe 507 volte; per esempio: ἥν τίς τοι Fείπῃσι; 2) le vocali lunghe e i dittonghi in tesi restano lunghe 164 volte; per esempio: ἀλλὰ σύ περ μοῖ Fειπέ; 3) le sillabe finali brevi chiuse in tesi restano lunghe soltanto davanti alle radici pronominali Fε, σFε, e precisamente in quelle forme che si congiungono strettamente alla parola che precede, in maniera da formare nella pronunzia una parola sola; 4) è tolto l'iato dopo vocali brevi in tesi 2324 volte; per es.: ποῖον σε Fέπος, μέγα Fειπεῖν; 5) il F forma posizione con la sillaba chiusa che lo precede in arsi 359 volte; per es.: ἀτὰρ Fείπῃσι. D'altra parte si vede la sua forza indebolita in ciò, che: 1) non allunga per posizione la sillaba breve precedente se non vi concorre la forza della percussione; così non fa posizione che 359 volte, mentre toglie l'iato 2995 volte; 2) esso esercita la sua efficacia 3354 volte, ma 617 volte non la fa sentire, cioè 324 volte non impedisce l'elisione, 215 volte non fa posizione, e 78 volte non impedisce che diventino brevi le finali lunghe.

Il digamma lasciò traccia di sè in queste parole:

Fάγνυμι Fάναξ Fάνασσα Fανάσσω Fαρνός Fάστυ Fαστός FιFάχω FιFαχή Fέαρ Fέικοσι Fεκάς Fέκατος FεκάFεργος Fεκηβόλος Fεκατηβόλος Fεκατηβελέτης Fεκηβολίαι Fεκάβη Fεκαμήδη Fέκαστος Fεκάστοθε Fεκάτερθε Fεκών Fέκηλος Fέκητι Fείλω Fειλέω Fάλην Fέλσα FέFελμαι Fουλαμός Fάλις Fαλῶναι Fελίσσω Fέλιξ Fελίκωψ Fέλπομαι FέFολπα Fελπίς Fελπήνωρ Fεῖπον Fείπεσκε Fέπος Fόψ Fόσσα Fερέω Fείρω Fείρηται, ecc. Fέργω FέFοργα Fέρδω Fέργον Fεργάζομαι Fέρρω Fερύω Fερυσάρματες Fέσσω Fέσσα Fεῖμαι Fεῖμα Fέσθος Fεσθής Fεανός Fέσπερος Fεσπέριος Fέτης Fέτος Fίδον Fοῖδα Fείδομαι Fίδρις

---

(1) Fra i numerosi scritti sull'iato vedi principalmente gli *Studi omerici* di Hartel, III. Vienna 1874.

Ϝιδρείη Ϝίστωρ Ϝινδάλλομαι Ϝεῖδος Ϝείδωλον Ϝείκω Ϝίον Ϝιόεις Ϝιοδνεφής Ϝιοειδής Ϝῖρος Ϝίς Ϝῖνες Ϝῖφι e composti, Ϝινίον Ϝίσσος Ϝισσόθεος ed altri composti, Ϝιτέη Ϝίτυς Ϝοῖκος Ϝοικεύς Ϝοικίον Ϝοικέω Ϝοῖνος Ϝοινίζομαι Ϝοινοβαρείων Ϝοινοχοέω Ϝοῖνοψ ed altri composti, Ϝοινεύς Ϝοινόμαος Ϝανδάνω Ϝαδεῖν Ϝάσμενος Ϝηδύς Ϝέδνα Ϝέο Ϝεῖο Ϝεῦ Ϝέθεν Ϝοί Ϝέ Ϝός Ϝελένη Ϝεξ. È scomparso quasi sempre dalle parole cominciate in Ϝο, Ϝω [1].

Anche in Esiodo il digamma mostra la sua efficacia e forse è da dubitare che fosse maggiore di quanto ora apparisce e che le redazioni posteriori ne abbiano cancellato la traccia in più luoghi [2]. Negli Inni Omerici comincia a scomparire e lo sforzo di rimetterlo resta sempre incerto, non potendo noi sperare di ricostituirne con sicurezza il testo qual era prima degli Alessandrini. Nell'elegia e in Pindaro restano le ultime traccie del Ϝ nell'efficacia di far tollerare l'iato; ma non fa mai posizione. Negli Attici ogni influsso del digamma è scomparso.

Il digamma iniziale seguìto da vocale in molte parole non lasciò veruna traccia di sè; per esempio: οἶκος (*vicus*), ἔτος (*vetus*), ἐμέω (*vomo*), ἔαρ (*ver*), ἴον (*vio-la*); ma in altre rimase nell'aspirazione forte, come in ἕλος, ὅμιλος; ovvero espresso da ύ, come in υἱός, υἱάλη, ecc. Davanti a ῥ nel dialetto lesbico il suono iniziale Ϝρ fu espresso da βρ, onde: βράκος, βρήτωρ, βρίσδα, βρόδον, βρυτήρ, Βραδάμανθυς. In mezzo di parola rimase spesso come υ; per es.: αὐέρυσαν = ἀ(ν)Ϝέρυσαν, ταλαύρινος = ταλαϜρινος, εὔαδεν = ἔϜαδεν, ἀπούρας = ἀποϜράς. Così si spiegano alcune quantità variabili, a seconda che il Ϝ scompare o si rafforza in υ; per esempio: *ἈϜιδος sarebbe diventato *Ἀιδος con ᾰ e

---

(1) Vedi L. Meyer nella « Gazzetta di Kuhn », 23, 49 e segg.

(2) Vedi A. Rzak, *Hesiodische Untersuchungen.* Praga 1875. Poi il Cleman in Curtius *Studien,* 9, 409.

Αὔιδος = Ἄιδος con ᾱ; ἀϝείδω = ἀείδω ed αὐείδω = ᾱείδω, e così φᾶεα = φαύεα e φᾶος, ἀπο̄έρσῃ e ἀπο̄έρσειε, Φ 283 e 329 = ἀπαυέρσῃ e ἀπουέρσειε, ecc.

I Latini usarono l'iato meno dei Greci. Essi lo ammettono però come legittimo non solamente alla fine dei versi, ma ancora:

1) Quando è già avvenuta l'elisione d'una vocale finale; per esempio: *egregi(a) interea coniux*, Virg., *Aen.* 6, 523.

2) quando la vocale finale lunga può essere abbreviata; per esempio, Hor., *Sat.* 1, 9, 38:

si mĕ amas, inquit, paullum hic ades. inteream si.

3) quando l'elisione sarebbe troppo dura; per esempio, nelle esclamazioni, come in greco, Ov., *Met.* 14, 832:

ō et de Latiā ō et de gente latina.

La regola « vocalis ante vocalem corripitur » fu applicata dai Latini alle finali lunghe nella tesi del piede e principalmente del dattilo. Più comunemente si abbreviano i monosillabi lunghi; per esempio, Plaut., *Amph.* 655: *quae mĕ amat: Mil.* 1330, *o mĭ anime*: *Truc.* 655, *neŭ ipsam: Amph.* 1049, *seŭ uxorem, seŭ adulterum: Mil.* 1356, *sĭ ita;* Virg., *Ecl.* 2, 65, *ŏ Alexi:* 8, 108, *quĭ amant: Aen.* 6, 507, *tĕ amica;* Lucr. 2, 404, *quaĕ amara:* 5, 7, *nam sĭ ut.* Nei comici si trovano monosillabi abbreviati anche in arsi; per esempio, Plaut., *Asin.* 228, *sĭ eris:* 337, *prŏ asinis: Trin.* 10, 24, *dĭ ament;* Terent., *Andr.* 191, *quĭ amant: Heaut.* 287, *quaĕ erat: Ad.* 920, *tŭ ais.*

Meno frequente è l'abbreviazione dei polisillabi, e i poeti più regolari evitarono l'incontro di vocali, che li avrebbero costretti a temperare l'iato a questo modo. Virg., *Aen.* 3, 211, *insulaĕ Ionio in mari;* 5, 261, *Iliŏ alto;* Cicerone, *Or.* 45, 152, cita un esempio della sua traduzione di *Arato:*

hoc motu radiantis Etesiaĕ in vada ponti.

In Plauto questa abbreviazione si trova pure in versi senarii giambici e trocaici; *Men.* 67, *divitiaĕ evenerunt:* 882, *sedendŏ oculi: Pseud.* 26, *interpretarĭ alium: Mil.* 346, *Macedoniŏ et iam:* 1330, *o mei oculĭ o mī anime: Merc., at egŏ expurgationem: Amph., vergiliaĕ occidunt.*

Ennio, Lucilio, e dopo essi Virgilio, imitarono Omero anche nell'uso dell'iato, cioè mantennero lunga la vocale finale in arsi, allungarono in arsi la vocale breve, trattarono le parole greche alla greca. In Virgilio abbiamo quaranta esempi d'iato in arsi; Ovidio, comprese le *Eroidi,* che non tutte sono di lui, ne ha ventisei; Catullo, Tibullo, Properzio, quasi nessuno (vedi Catullo, 57, 7). Orazio ha un esempio nelle liriche ed uno negli epodi; nessuno nelle epistole. Nei poeti posteriori ad Augusto l'iato è raro. Ecco parecchi esempi di lunghe in arsi: *radiī et amara,* Virg., *Georg.* 2, 86: *Nereidum matrī et Neptunō Aegeo, Aen.* 3, 74: *Elisiumque colō huc, Aen.* 5, 735: *patī hymenaeos, Geo.* 3, 60: *pecorī apibus, Ge.* 1, 4; *purpureaē Aurorae,* Ovid., *Met.* 3, 184: *caeliferō Atlante, Fast.* 5, 83; *capitī inhumato,* Hor., *Carm.* 1, 28, 24. In parole greche *Actaeō Aracyntho,* Virg., *Ecl.* 2, 24: *Aoniē Aganippe, Ecl.* 10, 12: *Parrhasiō Euandro, Aen.* 11, 31: *Ioniō in magno, Aen.* 3, 211; *Threïciō Aquilone,* Hor., *Epod.* 13, 3. Qualche volta anche nella cesura del pentametro; Ovid., *Pont.* 2, 4, 22:

quantus in Aeacidē Actorideque fuit.

Virgilio usa talvolta l'iato con arte squisita per dipingere cose gravi o paurose; per esempio, *Geo.* 1, 281: *Aen.* 9, 477 (e 4, 667):

ter sunt conatī imponere Peliŏ Ossan.
evolat infelix et femineō ululatu.

Una sola volta Virgilio ammette l'iato anche in un monosillabo; *Aen.* 4, 235:

quid struit aut qua spē inimica in gente moratur.

Si trovano pure esempi d'iato in sillabe terminate con *m;* per esempio: Ennio, *Ann.* 275; Lucrezio, 3, 1095; Tibullo, 1, 5, 33; Properzio, 3, 15, 1 : 32, 45; Manilio, 1, 795. Catullo, se la lezione è esatta, usa tre volte cotesto iato nella cesura del pentametro.

In tesi non è ammesso l'iato se non in parole monosillabe, e vanno contro l'uso costante dei poeti questi esempi di Virgilio, *Ecl.* 2, 53; *Aen.* 1, 405:

addam cerea prună; honos erit huic quoque pomo.
et vera incessu patuit deă. Ille ubi matrem.

Qui però è giustificato dalla interpunzione. Qualche esempio s'incontra anche in Lucrezio, in Orazio (*Carm.* 3, 14, 11, *malĕ ominatis*), e nei comici.

Trovasi pure l'iato in versi cretici e bacchiaci; per es., Ennio (in Cic., *Tusc.* 3, 19, 44):

auxilio exilī aut fuga freta sim.

Poi nei comici, dove sta pure nei metri giambo-trocaici, ma solo in cesura; per esempio, Pl., *Asin.*, *minaē argenti;* Merc. 284, *salvē, o quid agis?* raramente in monosillabi: per esempio, *Asin.* 536, *quā amentur gratia;* Naev. in Cic., *Or.* 45, 152, *vos quī accolitis.*

Le interiezioni si possono mantenere lunghe in arsi e in tesi. In arsi: Hor., *Carm.* 1, 1, 2, *ō et praesidium;* Virg., *Aen.* 10, 18, *o pater ō hominumque;* Ov., *Fast.* 3, 485, *heū ubi facta fides.* In tesi: *hei hei occidi,* Pl., *Most.* 4, 3, 23; *inscribit et ai ai,* Ov., *Met.* 10, 215. Però in tesi più

spesso si abbreviano; per esempio: *te Corydon ŏ Alexi*, Virg., *Ecl.* 2, 65. Si trovano anche interiezioni polisillabe con iato; per esempio, Terent., *Eun.* 4, 26, *hāhahae*, e 497 *hăhăae; Andr.* 500, *ēhŏ;* Ovid., *Met.* 5, 625, *iō Arethusă ĭō Arethusa.* Del resto l'interiezione è soggetta anche a sinalefe; per esempio, Virg., *Aen.* 4, 562, *heia age;* Pl., *Amph.* 901, *heia autem.*

Nei poeti scenici l'iato è giustificato più volte dalla mutazione di personaggio, perciò che quella mutazione cagiona una pausa. Pl., *Pseud.* I, 5, 38:

Tibi aúscultabo. PS. ítur ad te Pseúdole

e poi da qualsiasi pausa importante; per esempio, *Stich.* 1, 3, 113:

sed éccum Dinacium éius puerum. — hóc vide.

In generale dovunque havvi una pausa e la recitazione sia staccata, come nelle enumerazioni, l'iato può essere giustificato. Così, per esempio, Plauto, *Most.* 1, 2, 73, in versi cretici:

árte gymnástica, dísco - hastis, pila
cúrsu - armís, equo.

Le vocali lunghe, come vedemmo, nella tesi si abbreviano, e si trovano pochissimi esempi in cui siano conservate lunghe; così, Virg., *Geo.* 1, 437 e 4, 461:

Glaucō et Panopeae et Inoo Melicerte.
flerunt Rhodopeiaē arces.

In Orazio, *Carm.* 2, 20, 13, si legge:

iam Daedaleō ocior Icaro

ma di questa lezione si dubita e v'ha chi ad *ocior* sostituisce *notior.*

Modificazioni delle Parole.

Nelle molteplici difficoltà che trovavano i poeti per adattare la lingua ai metri, è naturale che approfittassero delle varie forme che le parole potevano prendere per la natura dei loro suoni, e che presero veramente presso diverse popolazioni o nella evoluzione storica della lingua stessa. Parlando delle vocali abbiamo fatto cenno del modo in cui si valsero della quantità originaria e della incertezza di questa nel processo di abbreviazione. Qui dobbiamo toccare brevemente delle forme che potevano dare alle parole.

I dittonghi si formarono dalla fusione di due vocali che in origine erano separate. Questo processo di fusione fu lungo, ed anche dopo compiuto rimase per molto tempo la traccia del doppio suono. Così adunque se il ritmo in cambio d'una sillaba ne richiedeva due, rimaneva in facoltà del poeta di usare la forma primitiva, cioè di sciogliere il dittongo. Questa separazione dicevasi **διαίρεσις** o **διάλυσις**. Nell'epos la dieresi non è ancora una libertà poetica, perchè là il processo di contrazione è appena incominciato e le forme sciolte erano ancora vive e dominanti. Questo si osserva principalmente nei dittonghi ch'ebbero origine dall'omissione di una consonante, come: **τείχεσι τείχε-ι, ἑσύ ἑύ, ὄϜις ὄις, ϜεϜιδυῖα ἐϊδυῖα**; poi nella seconda persona del medio, dove la forma sciolta è regolare in Omero, come **ἀμείβεσαι ἀμείβεαι**. L'avverbio **εὖ** seguito da due consonanti e qualche volta anche da muta e liquida in Omero è regolarmente bisillabo, come: **ἐΰσκοπος, ἐυμμελίης; ἐυφρῆναι** ed **εὐφρῆναι**. Nei poeti posteriori la dieresi è rara, perchè si sarebbe scostata troppo dalla pronunzia del loro tempo; abbastanza comune è quella della parola **πάϊς**. I Latini ritengono qua e là la dieresi pri-

mitiva in *viaï, aulaï, coëpi, huïc,* ma raramente; poi dicono: *ăēnus, ăhēnus, ăhēneus* da *aes.*

Affine alla dieresi è la vocalizzazione delle consonanti *u, i* (*v, j*). Lucrezio dice *süadeo, süesco, süesce, süetum.* Nei verbi *solvere, volvere* la *v* diventa *u* (cfr. *solutum, volutum*); Catullo, Tibullo, Ovidio usano *solüo, volüo;* Orazio, *silüae, milüus, süetae;* Lucrezio perfino *acüa, relicüus;* Plauto, *ïam, antiqüum.*

La trasposizione d'una consonante o metatesi, che la lingua conservò poi in alcune flessioni, per esempio: βάλλω βέβληκα, τέμνω ἐτμήθην, offriva qualche volta al poeta una diversa combinazione di quantità da adattare al ritmo. Essa trovasi più frequente in Omero, appunto per la maggior varietà di forme vive a quel tempo, ma limitata però alle liquide ρ, λ, e comunemente allo scambio di αρ e ρα, come: ἀταρπός e ἀτραπός, θάρσος e θράσος, κάρτος e κράτος, βάρδυστος e βραδύς, καρδία e κραδίη, ἔδρακον da δέρκομαι, ἔπραθον da πέρθω, τέταρτος e τέτρατος, τραπείομεν e ταρπώμεθα. Altre metatesi sarebbero πόρσω e πρόσω, ἤμβροτον e ἥμαρτον, στλεγγίς e στελγίς.

Alla varietà delle forme epiche appartiene anche la metathesis vocalium o quantitatis; per esempio, lo scambio di ᾱο ed εω, Ἀγησίλαος e Ἀγησίλεως, Ἀτρείδαο e Ἀτρείδεω; poi εω ed ηο in βήομεν (per βέωμεν), mentre c'è στέωμεν, ecc.

In latino la metatesi è ristretta a pochissimi casi, come *accerso* e *arcesso, balatro* e *blatero,* e rimane piuttosto nella flessione, come: *sterno stravi, tero trivi,* sicchè non offriva al poeta varietà di forme.

Le vocali brevi ed atone *e, i, u,* seguite da liquida si profferiscono così rapidamente, che alcune volte diventano mute e si omettono. Quindi vennero le forme comuni sincopate πατρός per πατερος, γίγνομαι per γιγενομαι (*gigno* per *gigeno*), πίπτω per πίπετω, e in latino *rubrica, alumnus,* ecc. Oltre a queste sincopi comuni i poeti usarono

anche γλακτοφάγος per γαλακτοφάγος N 6, ἀστρωπός per ἀστερωπός, Eur., *Phoen.* 318, Τλησιάδα per Τελεσιάδα, Pind., *Isth.* 3, 63, e i latini *tegmen, vinclum, saeclum, striglibus* per *strigilibus, coplata* per *copulata*, Lucr. 6, 1088; *puertia* per *pueritia*, Hor., *Carm.* 1, 36, 8. In altri casi la vocale rimane scritta, ma il suo valore quantitativo resta annullato, come: *vid(u)lum*, Plaut., *Rud.* 936, 1106: *litt(e)ras, Pers.* 173: *auf(e)ras*, ib. 797: *alt(e)rum, Capt.* 8: *alt(e)ri, Truc.* 1, 1, 27: *nem(i)ne, Mil.* 1062: *nem(i)nem, Poen.* 5, 6, 11: *v(o)luntate, Trin.* 1166: *v(e)nustatis*, Terent., *Hec.* 848.

Anche fuori dell'iato si trova nell'epos l'apocope o il troncamento di alcune parole. Così perdono spesso l'α finale ἀνά, κατά, παρά, ἄρα; per esempio: ἀνδύομαι per ἀναδύομαι, κατθανεῖν, παρμένετε, ἄρ. La ν di ἀνά diventa poi μ davanti a labiale, come: ἂμ πεδίον, ἀμμίξας, e λ davanti a λ, come: ἀλλύω per ἀναλύω. La τ di κατά si assimila alle consonanti che seguono, rimanendo tenue davanti ad aspirata; abbiamo quindi κὰπ πεδίον, κάββαλε, κὰπ φάλαρα, κὰκ κορυφήν, κὰγ γόνυ, καδδῦσαι, κατθανεῖν, κάλλιπε, κὰμ μέσον, καννεῦσαι, καρρέζω. Questa τ si perde in κάκτανε per κατέκτανε e in κάπετον. Di parole troncate si trovano in Omero i due esempi δῶ per δῶμα e κρῖ per κριθή (cfr. l'italiano *ca'* per *casa* e *co'* per *capo*). Ennio nel suo studio d'imitazione omerica disse *gau, cael, do* per *gaudium, caelum, domum.*

L'opposto della sincope è la epentesi o inserzione d'una vocale fra due consonanti. Fu usata dagli antichi latini davanti a liquida o nasale per facilitare la pronunzia di nomi greci; per esempio: Ἀσκληπιός *Aesculapius*, Ἡρακλῆς *Hercules*, μνᾶ *mina*, δραχμή *drachuma*, Πατροκλῆς *Patricoles*, Ἀλκμήνη *Alcumena*, Τεκμέσση *Tecmessa*, Πρόκνη *Procina*, γυμνάσιον *guminasium*, ecc.

La tmesi è la separazione di due parti d'un composto. In Omero e nei poeti lirici si trova principalmente nei verbi composti con preposizioni, perchè la preposizione col verbo

non forma un composto organico, tanto che l'aumento si frappone; poi negli antichi tempi le preposizioni conservavano il significato originario di avverbi e perciò potevano stare da sè.

Anche in latino le preposizioni che hanno ufficio di avverbi possono staccarsi dal verbo, sicchè Orazio, come dicemmo, separa in due versi *circum-spectamus, inter-noscere*, e Lucrezio, 3, 858, *inter enim iecta est:* 4, 829, *inter quaecumque pretantur*. Ennio disse *de me hortatur, deque totondit;* Lucilio, *deque dicata, deque petigo.* Ne abbiamo esempi anche in Virgilio, *Ecl.* 8, 17, *Aen.* 9, 288: 10, 288; in Ovidio, *Met.* 12, 497. Del resto la sola tmesi comunemente usata in latino è nei composti di *cumque;* per esempio, *quo me cumque rapit tempestas; quem sors dierum cumque dabit*, e non è esclusa nemmeno dalla prosa. Singoli esempi di tmesi si trovano nella parola *septem trioni*, Virg., *Georg.* 3, 301; *septem trionem*, Ovid., *Met.* 1, 64; *septem triones*, Cic., *Phaenom.*, *fr.* 5. Lucrezio divide anche *are-facere, areque facit, facit are* (6, 233, 962), e *primordia* in *ordia prima* (4, 32). Una stranezza derivata da una falsa imitazione di Omero è la divisione di *cere-brum* in Ennio:

saxo cere comminuit brum.

CAPO V.

I Metri di genere eguale.

I Dattili.

Il dattilo è metro di genere eguale e discendente, composto di quattro tempi, i due primi in arsi e i due secondi in tesi. I due tempi dell'arsi sono riuniti in una sillaba lunga; la tesi può essere espressa liberamente da due brevi e da una lunga. Così il dattilo, la cui forma tipica è questa: ⏔ ⏑ ⏑, può essere rappresentato dallo spondeo dattilico ⏔ –. L'arsi del dattilo non fu sciolta quasi mai in due brevi nè dai Greci nè dai Latini, e solo qualche rara volta nei dattili lirici usarono questa libertà, sicchè il piede prende la forma di proceleusmatico; per esempio, Pindaro, *Isth.* 3, 63, in un nome proprio:

⏔⏑⏑ ⏑́⏑⏑⏑ – ἔρνεϊ Τελεσιάδα

ed Aristofane nella particella διὰ, che del resto vale spesso per un monosillabo. *Av.* 1753:

⏑́⏑⏑⏑ –⏑⏑ –– διά σε τὰ πάντα κρατήσας.

Conviene pertanto andar cauti nell'ammettere questa forma, ed accettarla solo quando non vi sia altra interpretazione possibile. I grammatici presero abbaglio nel credere proceleusmatiche certe forme che sono dattiliche; per esempio in Virgilio *ábiete costas, Aen.* 2, 16: *ábiete cingunt,* ib. 8, 599; *árietat in muros,* ib. 11, 890: *genua labant,* ib. 12, 905: *tenuia nec lanœ, Georg.* 1, 397, mentre la *i* in *abiete arietat* e la *u* in *genua tenuia* diventano consonanti, e formando posizione con la consonante che precede, allungano la prima sillaba [1].

---

(1) Cfr. p. 184 e seg. Ci sono conservati due versi di Ennio, che incominciano con l'arsi di due brevi:

> căpĭtĭbŭ(s) nutantibus pinos rectosque cupressus.
> mĕlănūram turdum merulamque umbramque marinam.

Del primo G. Hermann (*Elem.*, p. 347) vorrebbe fare un metro trocaico tolto da una tragedia:

> capitibus nutantis
> ibi pinus rectosque cupressus.

L. Müller, *De re metr.*, p. 138, un sotadeo, tolto dalle satire, mutando la lezione in *capite nutantis.* Varie sono pure le interpretazioni del secondo verso. Il Christ, p. 145, tende ad ammettere in Ennio la libertà di sciogliere l'arsi per una falsa interpretazione di Omero, e legge:

> capitibu(s) nutantis pinos rectosque cupressus.

Nel verso di Virg., *Georg.* 1, 482:

> fluviorum rex Eridanus camposque per omnes,

recato dagli antichi come esempio di verso acefalo, la prima sillaba di *fluviorum* è allungata per la *i* consonante: *flūvjorum.*

Il nome δάκτυλος indica veramente tutti i ritmi di genere pari, sicchè γένος δακτυλικόν è sinonimo di γένος ἴσον. Gli antichi recano spiegazioni strane di questa parola. Chi la deriva dai dattili Idei come inventori di questo metro, quasi esistesse un legame a noi ignoto fra il loro culto e il canto dattilico. Aristide, *De Mus.*, p. 36, e molti dei posteriori lo spiegano con la lunghezza relativa delle tre falangi del dito e delle tre sillabe del dattilo. È più verisimile che dattilo significasse ritmo in generale, perchè questo si batteva non solo col piede, ma anche col dito [1], e che appresso indicasse questo piede in particolare, come quello che per qualche secolo fu il solo usato nella poesia. Pare del resto che gli antichi distinguessero il ῥυθμὸς δάκτυλος, composto di dattili puri, dal ῥυθμὸς ἡρῷος misto di dattili e di spondei, e finalmente il ῥυθμὸς ἐνόπλιος, che indicava la tripodia composta di due dattili e di uno spondeo.

Il dattilo incomincia con la percussione e va declinando nella tesi, che dura un tempo eguale all'arsi. Questo andamento ha una serietà dignitosa e tranquilla, che ben si confà alla narrazione pacata e impersonale dell'epos. Se non avesse che una sola forma, riuscirebbe presto monotono; ma la libertà di contrarre la tesi in una lunga offre modo al poeta di ottenere molta varietà e diversità di espressione. Il predominio della forma dattilica dà al verso un che di rapido, leggero, impetuoso; l'abbondanza degli spondei lo rende lento, grave, affaticato [2].

---

(1) Cfr. Orazio, *Carm.* 4, 6, 31: Lesbium servate pedem meique pollicis ictum. — Quintil. 9, 4, 51: pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis. — August., *De mus.* 2, 12: in plaudendo enim quia levatur aut ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio. — Terent. Maur. 2254: pollicis sonore vel plausu pedis discriminare qui docent artem solent.

(2) Questi diversi caratteri furono osservati anche dagli antichi. Aristid., *De mus.*, p. 97: τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι

I membri dattilici sono la dipodia, la tripodia, la tetrapodia. Fino a questa grandezza una serie dattilica poteva essere dominata da una percussione principale e formare una sola unità ritmica. È dubbio se la pentapodia di veri dattili potesse formare un solo membro, come quella che oltrepassa la misura di sedici tempi, assegnata dai metrici antichi ai membri di genere dattilico (vedi p. 101). Ma certamente non poteva comprendersi in un solo membro una serie dattilica di sei piedi, e in generale le serie maggiori della tetrapodia si dividono in due membri separati dalla cesura. Però non si deve dimenticare che il dattilo, in quanto è l'unione di una lunga e due brevi, può avere un doppio valore ritmico: quello cioè di quattro tempi o dattilo propriamente detto, e quello di tre tempi o dattilo ciclico, equivalente al trocheo. Nè il dattilo va interpretato come ciclico soltanto quando è misto a trochei, ma spesso anche nelle maggiori serie dattiliche, come le pentapodie e le esapodie, quando non abbiano i caratteri dell'esametro dattilico. I dattili ciclici seguono naturalmente le regole dei ritmi di genere doppio.

I dattili propriamente detti sono misurati di regola per monopodie (κατὰ πόδα, *per monopodiam*), cioè ogni piede forma un metro, e perciò un verso di sei dattili si dirà esametro, στίχος ἑξάμετρος. Ma i trattatisti di ritmica ammettono in alcuni casi anche la misura per dipodie, principalmente nei versi e nei periodi che oltrepassano la misura dell'esametro. Di cotesta misura vi sono due indizi principali: nei versi a dipodie predomina la forma del dat-

---

μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι, οἱ δ'ἀναμὶξ ἐπίκοινοι, εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆς διανοίας. E per la prosa QUINTIL. 9, 4, 83, quo quidem (pedes) sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem et mobilem.

tilo puro, laddove nei versi a monopodie è frequente la forma dello spondeo: nei versi a dipodie la cesura suole cadere alla fine d'un piede e dividere nettamente l'uno dall'altro membro; nei versi a monopodie la cesura cade di regola a mezzo il piede, di guisa che ne risultano membri disuguali che lasciano predominare l'unità ritmica del verso, rimanendo secondario e poco sensibile il valore delle sue parti.

Il membro dattilico può terminare con un dattilo puro, qualora la serie continui nel membro seguente; ma il verso dattilico non può terminare in due brevi, perchè questo termine farebbe desiderare la risoluzione del ritmo e non avrebbe il carattere della clausola. Il verso dattilico termina adunque d'ordinario con lo spondeo, o, per la regola della συλλαβὴ ἀδιάφορος, col trocheo. Anzi gli antichi ammettevano che il tipo del verso dattilico avesse per ultimo piede il trocheo, sicchè lo chiamarono catalettico in duas syllabas (καταληκτικὸς παρὰ μίαν συλλαβήν). Quando adunque si trova una serie dattilica terminata col dattilo puro, deve riguardarsi in generale come membro d'un tutto maggiore. Inoltre si danno dei versi composti di una serie dattilica terminata in una dipodia trocaica catalettica – ⏑ ⏓. Di questi parleremo nei metri misti al capo VIII; ma intanto convien notare fin d'ora che una serie dattilica terminata con un dattilo puro può in certi casi essere uno di cotesti versi con l'ultima lunga abbreviata; per esempio:

–́⏑⏑ –⏑⏑ –́⏑ ⏓
δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορόν.

Una serie dattilica può terminare anche con l'arsi dell'ultimo piede, e dicevasi catalettica in syllabam (καταληκτικὸν παρὰ δύο συλλαβάς). La parte mancante del piede era occupata da una pausa, come, per esempio, nel pentametro:

–⏑⏑–⏑⏑–$\bar{\Lambda}$ –⏑⏑–⏑⏑–$\bar{\Lambda}$
Vix bene barbarica græca notata manu;

ovvero alla fine d'un membro strettamente legato al seguente l'arsi poteva essere protratta per τονή:

–◡◡–◡◡ ⊔ –◡◡ ....

I membri potevano però terminare con l'arsi, e con tutto ciò il piede non essere catalettico, ma compiuto nel membro seguente. In tal caso questo secondo membro prendeva l'aspetto di metro anapestico; per esempio, in Eurip., *Phoen.* 784, il periodo dattilico di dieci piedi si divide in tre membri così:

–◡◡–◡◡–
◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–
◡◡–◡◡–◡◡––

ὦ πολύμοχθος Ἄρης
τί ποτ' αἵματι καὶ θανάτῳ κατέχει
Βρομίου παράμουσος ἑορταῖς.

I membri dattilici.

Ogni membro dattilico può terminare in tre maniere, cioè col dattilo puro, o col piede bisillabo, o con una sola sillaba.

La dipodia:
nella forma acataletta –◡◡–◡◡ vien detta metrum hymenaicum, probabilmente perchè usata nella chiusa degli inni nuziali. Noi la troviamo soltanto frapposta a tetrapodie in sistemi dattilici; per esempio, Aristof., *Nub.* 301:

–◡◡–◡◡–◡◡–◡◡
–◡◡––––◡◡–◡◡
–◡◡–◡◡
–◡◡–◡◡–◡◡–◡◡

Κέπροκος ὀψόμεναι πολυήρατον
οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα
μυστοδόκος δόμος
ἐν τελεταῖς ἁγίαις ἀναδείκνυται.

La dipodia terminata in due sillabe ‒◡◡‒⏓ prende il nome di versus Adonius, forse dal ritornello ὦ τὸν Ἄδωνιν, che ripetevasi in un canto ad Adone. Si trova come clausola di serie dattiliche; per esempio, Eurip., *Heracl.* 608:

‒◡◡‒◡◡‒◡◡‒◡◡‒◡◡‒◡
‒◡◡‒‒

οὔ τινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον οὐ βαρύποτμον
ἄνδρα γενέσθαι,

ma più spesso nell'ode saffica, dove unita a versi logaedici dev'essere di ritmo trocaico ‒◡ ◡ ‒ ⏓; per esempio, Catul. 51:

Ille mi par esse deo videtur,
Ille, si fas est, superare divos,
Qui sedens adversus identidem te
Spectat et audit.

Nei poeti greci e latini dei buoni tempi l'adonio non era che una parte d'un periodo maggiore, tanto che più volte esso è unito in una stessa parola al verso precedente; per esempio, Catul. 11, 11:

Gallicum Rhenum, horribile æquor ulti-
mosque Britannos,

e solo in tempi di decadenza fu trattato come verso a sè e continuato. Lo troviamo in Terenziano Mauro e in Boezio, *De consol. philos. m.* VI:

Nubibus atris
candida nullum
fundere possunt
sidera lumen.

Anticamente amavasi dare forma di adonio a sentenze, pro-

verbi e motti arguti; per esempio: γνῶθι σεαυτόν, πάντα νομιστί, βοῦς ἐπὶ φάτνῃ, ecc.

Diversa dall'adonio è la dipodia dattilica nella forma contratta ⏗ – – –; essa ha ritmo dattilico e trovasi appunto fra serie dattiliche; per esempio, Eur., *Phoen.* 794:

– – – ◡ ◡ – – – – – ◡ ◡ – –
– – – –

ἱππείαισι θοάζεις Ἀργείοις ἐπιπνεύσας
σπαρτῶν γένναν.

La dipodia dattilica terminata in una sillaba forma il coriambo – ◡ ◡ –, che per lo più ha misura ciclica, ed è usato come parte d'un periodo maggiore, principalmente nei logaedi, dei quali diremo in seguito.

La tripodia:
nella forma acataletta – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ non si può dimostrare che avesse altro uso che quello di membro d'un verso; per esempio, *Anacr.*, *fr.* 69:

– ◡ ◡ – ◡̄ ◡̄ – ◡ ◡, – ◡̄ ◡̄ – ◡ ◡ – ⋀

καλλίκομοι κοῦροι Διὸς | ὠρχησάν τ' ἐλαφρῶς.

Contuttociò i grammatici antichi le diedero il nome di metrum Simonideum (quo Simonides frequenter usus est, Mar. Vict., 2, 2), ἡμιεπές, hemidexium, quasi avesse valore di verso compiuto.

La tripodia terminata in due sillabe – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏑̲ si trova come membro di sistemi dattilici; per esempio, Eschil., *Pers.* 591:

οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν
ἐν φυλακαῖς· λέλυται γὰρ
λαὸς ἐλεύθερα βάζειν
ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς, ecc.

La tripodia di due dattili puri e d'uno spondeo ‒◡◡ ‒◡◡ ‒‒ dicevasi ῥυθμὸς ἐνόπλιος o κατ' ἐνόπλιον, forse perchè era il metro delle antiche danze in armi. Essa rimane come uno dei membri principali del metro dattilo-epitrito, di cui parleremo appresso; per esempio, Pind., *Olymp.* 12, *Ep.* 1:

‒◡◡‒◡◡‒‒· ‒́◡‒‒
υἱὲ Φιλάνορος, ἤτοι καὶ τεά κεν.

Col primo piede contratto ‒‒ ‒◡◡ ‒‒ si trova come clausola di serie dattiliche; per esempio, dopo i citati versi dei *Persiani*:

αἰμαχθεῖθα δ'ἄρουραν
Αἴαντος περικλύστα.

La tripodia catalettica in una sillaba ‒◡◡ ‒◡◡ ‒ è usata come membro dell'esametro, del pentametro, e di qualche altro verso:

‒◡◡‒◡◡‒
μῆνιν ἄειδε θεὰ | Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
‒◡◡‒◡◡‒ ‒◡◡‒◡◡‒
οὔποτε ποιήσεις | τὸν κακὸν ἄνδρ' ἀγαθόν
‒◡◡‒◡◡‒
iussus abire domum | ferebar incerto pede,

poi unita in un distico con un verso maggiore, come ἐπῳδός; per esempio, Hor., *Carm.* 4, 7:

diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comæ.

o come προῳδός, Aristof., *Nub.* 275:

παρθένοι ὀμβροφόροι
ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος εὐάνδρου γᾶν.

Di raro è ripetuta più volte, come in Eschilo, *Eum.* 956:

–⏑⏑––⏓, –⏑⏑–⏑⏑–
ματροκασιγνῆται | δαίμονες ὀρθονόμοι.

Come verso continuato si trova in poeti molto tardi; per esempio in Ausonio, *Profess.* 10:

Nunc ut quemque mihi
flebilis officii
religiosus honor
suggeret expediam, ecc.

La tetrapodia:
nella forma acataletta è detta metrum Alcmanicum e usata nei sistemi dattilici; per esempio, Soph., *El.* 130:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον
οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τι με
φυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε
μὴ οὐ τόν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον.

Credesi che Alcmano ne abbia composto intere strofe. Vuolsi osservare però che se un sistema di tetrapodie termina con un piede bisillabo e ammette lo spondeo in qualunque posto, esso può essere di ritmo dattilico; ma se ha una clausola acataletta e la forma dattilica pura, non potendo una serie di dattili terminare col piede puro, l'apparente tetrapodia va interpretata come una pentapodia di ritmo trocaico, coi dattili ciclici:

–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏓.

La tetrapodia acataletta fu pure usata dai tragici latini, più spesso mista ad altre serie, ma qualche volta anche con-

tinuata. Mario Vittorino, 3, 8, ci conservò queste tetrapodie da Pomponio:

> Pendeat ex umeris dulcis chelys
> et numeros edat varios, quibus
> adsonet omne virens late nemus,

e in queste le sillabe finali sono mantenute brevi dalla vocale iniziale che segue. Troviamo un sistema di tetrapodie dattiliche anche in Seneca, *Oedip.* 455 e segg.: *Herc. Oet.* 1953 e segg.; qui però la tetrapodia non è trattata come membro d'un periodo maggiore, ma ciascuna come un verso, usando alla fine l'iato e la sillaba ancipite. Il sistema è chiuso da un dimetro:

> et sequitur curvus fugientia
> carbasa delphin.

La stessa tetrapodia acataletta si trova come primo membro d'un verso asinarteto in Archiloco e in Orazio:

> –∪∪–∪∪–∪̄∪–∪∪, –∪–∪–∪
> Solvitur acris hiem grata vice | veris et Favoni.

La tetrapodia dattilica terminata in due sillabe (metrum Archilochium) fu usata da Alcmano (*fr.* 25, 37), da Stesicoro (*fr.* 45) ed anche da Anacreonte come verso continuato, in un canto che incominciava:

> –∪∪–∪∪–∪∪––
> ἁδυμελές, χαρίεσσα χελιδοῖ.

Come ἐπῳδός trovasi in Archiloco (*fr.* 98) e in Orazio, *Carm.* 1, 7 e 28, il quale usa liberamente lo spondeo; per esempio:

> mensorem cohibent Archita.

In Orazio 1, 28, 24, trovasi pure un iato dopo la cesura del terzo piede:

ossibus et capitī ĭnhŭmato,

dove però si dubita della lezione e fu proposto di emendare *inhumato* con *intumulato*. Questa medesima tetrapodia segue l'acataletta e forma un tetrametro a misura dipodica; per esempio, Alcm., *fr*. 26:

⏗⏑⏑–⏑⏑⏗⏑⏑–⏑⏑, ⏗⏑⏑–⏑⏑⏗⏑⏑––

πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα | θεοῖσιν ἅδῃ πολύφαμος ἑορτά.

Questa tetrapodia piglia un carattere particolare nella forma –⏑⏑–– –⏑⏑–– che fu creduta l'unione di due adonii; per esempio, Sapph., *fr*. 28:

σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας
μαψυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθε.

Per lo più questa serie ha la cesura dopo il secondo piede, sicchè pare che si misurasse a dipodie; per esempio, Eurip., *Phoen*. 1497:

αἵματι δεινῷ αἵματι λυγρῷ.

La tetrapodia catalettica in una sillaba, detta da Servio metrum Alcmanicum, è poco usata. Si trova qua e là nei canti dramatici; per esempio, Esch., *Suppl*. 543:

–⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ ⏓

πολλὰ βροτῶν διαμειβόμενα.

I tardi poeti latini l'usarono come verso continuato; per esempio, Prudenzio, *Peristeph*. 111: *Cathem*. 111; Terenziano Mauro, v. 1978 e segg.:

inquit amicus ager domino:
si bene mi facias, memini,
pinea brachia cum trepidant,
audio canticulum zephyri.

La pentapodia:
Abbiamo già detto essere dubbio se la pentapodia possa formare un solo membro dominato da una percussione unica. I grammatici sogliono dividerla in due. Nondimeno può essere una serie semplice qualora sia frammista a trochei e segua la misura di questi.

Nella forma acataletta, detta **metrum Simonidium**, ha piuttosto il carattere di trimetro logaedico; per esempio, Eurip., *Med.* 136:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑̱
οὐδὲ συνήδομαι ὦ γύναι ἄλγεσι δώματος.

Tale è pure il Σαπφικὸν τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον col primo piede bisillabo:

–––⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–
κνάσασθαί τινά φαμι καὶ ὕστερον ἀμμέων.

Più spesso trovasi la pentapodia terminata in due sillabe; per esempio: Stesicoro, *fr.* 8:

χρύσεον δφρα δι' Ὠκεανοῖο περάσας.

Servio, 369, e Diomede, p. 485, recano come esempi latini:

Marsya, cede deo, tua carmina flebis.
Sparsaque luminibus polus indicat astra.

Il valore ritmico di questa pentapodia sembra essere quello del trimetro brachicataletto di ritmo trocaico:

´◡◡–◡◡ ´◡◡–◡◡ ´– ◡̲.

La stessa pentapodia terminata con due spondei:

–◡◡–◡◡–◡◡––––

porta il nome di μέτρον Σιμμίειον, forse perchè il poeta alessandrino Simmias la usò continuata.

La pentapodia catalettica in una sillaba, detta pur essa da Servio metrum Alcmanicum, è rarissima. Alcmano, *fr.* 51:

–◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–
οὐ γὰρ ἔγωγε, Ϝάνασσα, Διὸς θύγατερ.

Vedi Eschilo, *Eum.* 534 e 545; Soph., *Ai.* 225 e 248; Eur., *Hel.* 384: *Phoen.* 1489; Arist., *Av.* 742 e 774; Servio reca ad esempio:

Vita quieta nimis caret ingenio.

L'Esametro dattilico.

L'esametro dattilico è un verso di sei dattili conforme a questo schema:

–◡◡ –◡◡ –◡◡ –◡◡ –◡◡ –◡̲

e si misura per monopodie, sicchè chiamavasi στίχος ἑξάμετρος. È il verso più antico che resti della poesia greca, il verso dell'*Iliade*, dell'*Odissea*, di tutti i poemi eroici greci e latini, onde fu detto anche ἡρωικὸν μέτρον, ἑξάμετρον ἡρῷον. Negli scritti classici è detto anche ἔπος, pa-

rola, e il plurale ἔπη significa la rapsodia composta di esametri. Forse ebbe questo nome allorchè i poemi eroici non erano più cantati dagli ἀοιδοί, ma recitati dai rapsodi, perchè ἔπη veniva contrapposto ai μέλη o canti lirici. Dalla narrazione epica l'esametro passò nella poesia didascalica di Esiodo e della scuola beotica. Esso era usato pure nella poesia religiosa e ricompare nei νόμοι posteriori, nei ditirambi, negli oracoli e finalmente nella poesia bucolica di Teocrito e dei suoi imitatori. Dall'epos passò anche nella canzonatura di esso, nella parodia, donde fu preso da Lucilio e divenne il metro della satira romana. L'uso più comune fu a versi sciolti, ma si unì anche a metri diversi nell'elegia e in altri componimenti distici. Nella lirica propriamente detta e nel drama ebbe poca parte.

L'esametro dattilico è composto di due membri, divisi da una cesura, la quale pareva tanto necessaria, che Mario Vittorino, 1, 17, dice: « sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum, non tamen heroum, si leges incisionis non tenuerit, faciet ». Però fino da Omero l'importanza dei due membri cedette a quella del tutto, e il verso prese tale carattere d'unità che, mentre in altri versi la spezzatura cade sempre allo stesso luogo e li divide in parti eguali, in questo essa può cadere in più luoghi. Anzi Varrone ed altri scrittori antichi di metrica lo riguardarono come verso primitivo, e ne derivarono le serie dattiliche minori, quasi parti e troncamenti dell'esametro. Questo nobile metro potè essere la veste di tante materie poetiche, potè servire alla serena e tranquilla narrazione dei fatti eroici, alla poesia severa e religiosa di Esiodo e degl'Inni, alla satira festiva e mordace, ai miti affetti dell'elegia, perchè nella sua apparente uniformità era tutt'altro che monotono, e con la diversa forma dei piedi e la mobilità della spezzatura era suscettibile di svariatissimi effetti. Conviene adunque studiarlo nelle sue cesure e nelle forme diverse dei suoi piedi.

Le cesure dell'esametro.

Le cesure dell'esametro cadono sempre in fine di parola. Nei canti lirici i membri poterono terminare anche a mezza parola, perchè la loro forma è indicata molto più chiaramente che nell'esametro, dove sono di grandezza variabile. Inoltre nel canto la modulazione poteva segnare le suddivisioni ritmiche del verso meglio che nella narrazione epica, eseguita prima con una cantilena semplicissima e in progresso di tempo recitata [1].

Le cesure legittime dell'esametro ammesse dagli antichi sono quattro:

1) La cesura semiquinaria, τομὴ πενθημιμερής, che termina il primo membro dopo l'arsi del terzo piede, cioè dopo due piedi e mezzo; per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––

Μῆνιν ἄειδε θεὰ | Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Arma virumque cano | Troiæ qui primus ab oris.

2) La cesura semisettenaria, τομὴ ἑφθημιμερής, che termina il primo membro dopo l'arsi del quarto piede; per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–⏑⏑––

νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακήν | ὀλέκοντο δὲ λαοί.

terram inter fluctus aperit; | furit æstus arenis.

---

(1) Il solo Lehrs (*De Aristarchi studiis homericis*, 2ª ediz., p. 409) sostiene che la cesura possa cadere a mezza parola ed essere indicata dalla modulazione. Questo per altro avrebbe per effetto che la percussione principale di ciascun membro dovesse cadere sempre nello stesso luogo; p. es.:

–⏑⏑–⏑⏑–́⏑⏑, –́⏑⏑–⏑⏑––

cagionando una monotonia intollerabile.

3) La cesura dopo il terzo trocheo, τομὴ ἡ κατὰ τρίτον τροχαῖον, che termina il primo membro dopo la prima breve del terzo piede; per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑· ⏑–⏑⏑–⏑⏑––
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ'ἐτελείετο βουλή.
Alma, precor, miserere, | potes namque omnia, nec te.

4) La cesura bucolica, τομὴ o διαίρεσις βουκολική, che termina il primo membro dopo il quarto piede; per esempio:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑· –⏑⏑––
ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι | ἄρχετ' ἀοιδᾶς.
namque erit ille mihi semper deus; | illius aram.

In ciascun esametro v'è almeno una di queste cesure, ma non però frequenti del pari. Nei classici greci trovasi più spesso la semiquinaria, e dopo di essa quella del terzo trocheo. I Latini prediligono la semiquinaria, anzi con tale predominio sulle altre, che sola è conosciuta ed ammessa da Varrone [1], ed escludono quasi del tutto quella del terzo trocheo. La cesura bucolica predomina appunto nei poemi bucolici da cui ebbe il nome.

La cesura semiquinaria divide l'esametro nel modo più armonico e più vario di tutte le altre, perchè, mentre i due membri hanno ciascuno tre arsi e pressochè eguale estensione, il primo incomincia con l'arsi e termina pure con l'arsi, il secondo comincia e termina in tesi, alternando così l'espressione vivace ed energica della serie terminata

(1) Gell. 18, 15: Varro in libris disciplinarum scripsit observasse sese in versu hexametro quod omnimodo quintus semipes versum finiret et quod priores quinque semipedes æque magnam vim haberent in efficiendo versu atque alii posteriores septem.

con la percussione con quella pacata e più molle delle altre che si chiudono col tempo debole. Essa pertanto fu riguardata come cesura principale, e il vigore con cui si chiude il primo membro e la pausa che segue giustificano la libertà metrica della sillaba ancipite e dell'iato; per esempio, Ω 119, Θ 556:

> δῶρα δ' Ἀχιλλῆϊ | φερέμεν τά κε θυμὸν ἰήνῃ.
> φαίνετ' ἀριπρεπέᾱ | ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ.

Queste libertà si trovano qualche rara volta anche nei latini; per esempio, Virg., *Aen.* 10, 394: *Geo.* 1, 281 ed *Aen.* 2, 235:

> Nam tibi, Thymbre, capūt Euandrius abstulit ensis.
> Ter sunt conatī | imponere Pelio Ossan.
> Quid struit? ant qua spē | inimica in gente moratur?

La pausa di questa forte cesura, come quella che può compensare il tempo mancante, giustifica pure la breve sostituita alla seconda lunga del terzo piede; per esempio, Λ 697:

> –∪∪–∪∪–, ⏓–∪∪–∪∪––
> εἵλετο κρινάμενος | τριηκόσι' ἠδὲ νομῆας.

Gli esempi d'Omero non sono molti (Υ 506, Φ 262 e più volte cominciando il secondo membro dalla parola πρίν) ma più abbondano negli esametri dei lirici e del drama.

La sillaba ancipite nella cesura semiquinaria fu poi riconosciuta come legittima nel medio evo; per esempio:

> qui petit excelsă | debet vitare ruinam.

La cesura semisettenaria divide il verso in due membri

disuguali anche ritmicamente, perchè il primo ha quattro arsi e al secondo ne restano due; onde il verso prende un'andatura lenta e stentata, che contrasta col flusso tranquillo e senza sforzo del racconto epico. Perciò questa cesura non è frequente in Omero; per esempio, A 7:

'Ατρείδης τε ἄναξ ἀνδρῶν | καὶ δῖος 'Αχιλλεύς.

I Latini che non amavano la cesura del terzo trocheo, usarono la semisettenaria molto più dei Greci, ma per lo più aggiungendo come ausiliaria una cesura minore dopo l'arsi del secondo piede (τριθημιμερής, semiternaria); per esempio, Virg., *Aen.* 1, 61: 2, 52:

sceptra tenens | mollitque animos | et temperat iras.
contorsit; | stetit illa tremens | uteroque recusso.

Quando manca la cesura semiternaria, il poeta cerca di unire il secondo piede in una sola parola col terzo trocheo; per esempio, Virg., *Aen.* 5, 481:

labitur exanimisque tremens | procumbit humi bos.

Se manca l'una e l'altra cosa il verso riesce brutto; per esempio:

irreparabilis abstulerit iam præterita ætas.

Anche la cesura semisettenaria può giustificare la sillaba ancipite e l'iato; per esempio, Hor., *Sat.* 2, 3, 260; Virg., *Aen.* 1, 16; Juv., 1, 151:

exclusus qui distat? agīt | ubi secum eat an non.
posthabita coluisse Samō | hic illius arma.
ingenium par materiæ | unde illa priorum.

La cesura del terzo trocheo divide il verso in maniera, che ambedue i membri terminano in tesi e così gli dà un carattere molle e delicato. Nei Greci è la più frequente dopo la semiquinaria; in tempi più tardi fu molto amata dai poeti bucolici e dagli altri Alessandrini. Nella scuola di Nonno diventò la cesura predominante, e insieme alla rarità degli spondei formò gli esametri voluttuosi e carezzevoli, ma insieme un po' monotoni di quei tardi bizantini. Così, per es., Nonno incomincia il libro quarto del suo poema:

ὡς εἰπὼν ἐς Ὄλυμπον | ἐύρραπις ᾔιεν Ἑρμῆς
αἰθύσσων πτερὰ κοῦφα· | τιταινομένων δὲ πεδίλων,
σύνδρομος ἠερίοισιν | ἐρέσσετο ταρσὸς ἀήταις.
οὐδὲ γυνὴ δήθυνε | κυβερνήτειρα Καβείρων·
ἀλλὰ Διὸς σέβας εἶχε | καὶ Ἄρεος ἄζυγι κούρῃ
ὄρθια δινεύουσα | νοήμονι δάκτυλα παλμῷ,
Ἁρμονίην ἐκάλεσσε | τύπῳ τεχνήμονι φωνῆς·
καὶ βαθὺν ἀφράστοιο | νεόσσυτον ὄγκον ἀνίης
σιγαλέαι κήρυκες | ἐμαντεύοντο παρειαί.

Anche in questa cesura trovasi qualche esempio d'iato; A 565, Virg., *Ecl.* 2, 53:

ἀλλ' ἀκέουσα κάθησο | ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.
addam cerea pruna | honos erit huic quoque pomo.

Ai Romani questa cesura parve troppo fiacca e sconveniente alla dignità dell'esametro eroico; per lo che è rara, e dove s'incontra suol essere accompagnata ad altra cesura, che spesso è la semisettenaria. Perciò alcuni tendono ad escluderla affatto dal verso latino, ritenendo come principale l'altra cesura. Certo non si può negare che i latini abbiano preferito la semisettenaria, anche ad onta d'una pausa di senso dopo il terzo trocheo. Così, per esempio, nel verso di Orazio recato sopra:

exclusus qui distat? agīt ubi secum eat an non

se la finale di *agit* è usata per lunga, è ragionevole ammettere che là cada la cesura principale. Ma non tutti i versi permettono di prendere un'altra cesura; per esempio, Virg., *Aen.* 4, 486:

spargens humida mella | soporiferumque papaver,

nè sempre è ragionevole di togliere all'interpunzione il suo valore di pausa principale, come in Valer. Flacc., 2, 71:

mox somno cessere; regunt sua sidera puppem.

La cesura bucolica divide il verso in due parti, di cui la prima è doppia della seconda, sicchè il verso, piuttosto che una semplice unità ritmica, pare composto di una tetrapodia e di una dipodia, che sarebbe come il suo epodo. Forse i poeti bucolici la presero da una cantilena popolare. Però ad ottenere che tra i due membri siavi minor distacco, il quarto piede suol essere un dattilo puro; altrimenti ambedue i membri terminerebbero nella stessa maniera e acquisterebbero una certa indipendenza l'uno dall'altro, sconnettendo il verso. Non di rado questa cesura è aiutata anche dalla interpunzione; per esempio, Teocrito, *Id.* 1, 93, e Mosco, 2, 9:

τὸν δ'ἄρα χὠ Δάφνις ποταμείβετο· Κῦπρι βαρεῖα.
οὐ γὰρ ἶσον νοέει καὶ φθέγγεται· ὡς μέλι φωνά.

Nè mancano esempi d'iato; Teocr., 1, 66; 2, 153:

ἢ κατὰ Πηνειῶ καλὰ τέμπεα | ἢ κατὰ Πίνδω.
ταῦτά μοι ἁ ξεῖνα μυθήσατο | ἔστι δ'ἀληθής.

Questa cesura non è però esclusiva dei poeti bucolici, ma trovasi anche negli altri dattilici; per esempio, Α 241, Π 721:

> ἀλλά μάλ' οὐκ Ἀχιλῆι χόλος φρεσίν, ἀλλὰ μεθήμων.
> Ἕκτορ, τίπτε μάχης ἀποπαύεαι; οὐδέ τί σε χρή.

Con questa Omero ama incominciare una narrazione nuova o una nuova fase di essa; per esempio, Α 348, αὐτὰρ Ἀχιλλεύς; 430, αὐτὰρ Ὀδυσσεύς; 68 e 101, τοῖσι δ'ανέστη; Β 70, ὣς ὁ μὲν εἰπών, ecc. È vero che in questi versi, ad onta della pausa di senso, è sempre possibile ammettere un'altra cesura; ma non pare naturale di separare la cesura dalla pausa, e tanto meno se in questa pausa v'abbia un iato, come Α 578, Β 218:

> πατρὶ φίλῳ ἐπίηρα φέρειν Διί | ὄφρα μὴ αὖτε.
> κυρτὼ ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε | αὐτὰρ ὕπερθεν.

Virgilio nella poesia pastorale non seguì i modelli greci. Presso i Latini l'importanza della cesura semiquinaria faceva trascurare le altre, e perciò anche nelle egloghe non sono frequenti versi come questi, *Ecl.* 2, 26 e 58:

> cum placidum ventis staret mare. Non ego Daphnin.
> eheu! quid volui misero mihi? floribus Austrum.

Queste sono le quattro cesure che gli scrittori antichi riconoscono come legittime [1], e un verso che mancasse di

(1) Gli eruditi cercarono l'origine dell'esametro nei membri delle sue cesure principali, ma senza venire a conclusioni certe. Probabilmente esso non ha un'origine unica, e le sue varie cesure accennerebbero a tre formazioni diverse: la semiquinaria e quella del terzo trocheo lo indicherebbero formato da due tripodie; la semisettenaria e la bucolica dall'unione d'una tetrapodia e di una dipodia; la doppia cesura dopo il secondo e il quarto piede all'unione di tre dipodie. Questa diversità di origine spiegherebbe la grande varietà della sua struttura.

una tra queste e procedesse continuo senza una spezzatura principale era per essi sbagliato.

Ennio e Lucilio composero degli esametri senza cesura, ma di raro; nei poeti posteriori non si trovano quasi mai. Il lettore avrà però osservato in questi esempi come spesso gli esametri abbiano tale struttura, che la cesura principale può essere posta in più luoghi. Per esempio il verso:

οὔτε τι οὖν ποταμῶν | ἀπέην | νοσφ' Ὠκεανοῖο

ha la cesura semiquinaria e la semisettenaria:

Ζεῦς κύδιστε μέγιστε | κελαινεφές | αἰθέρι ναίων

può averla dopo il terzo trocheo o dopo il quarto piede; e questo:

ὣς ἔφατ'· Ἀργεῖοι | δὲ μέγ' ἴαχον | ἀμφὶ δὲ νῆες

può avere la semiquinaria e la bucolica, e finalmente

ἀμφὶ σὲ Πηλέος υἱέ | μάχης | ἀκόρητον Ἀχαιοί

ammette la cesura del terzo trocheo, e la semisettenaria. Quali sono adunque i criterii per segnare la spezzatura principale del verso? In generale i due membri dell'esametro corrispondono ai membri del periodo grammaticale, di maniera che la pausa ritmica corrisponde alla pausa del senso (cfr. p. 142). Esaminando i versi di Omero troviamo che non v'è quasi mai interpunzione fra il quinto e il sesto piede, nè dopo il trocheo del quarto piede, e all'opposto essi ammettono una spezzatura naturale, e non di rado anche interpunzione, nei posti delle quattro cesure principali. Nei poeti bucolici l'interpunzione dopo il quarto piede è molto più frequente che negli altri. Così adunque nei versi che si

possono dividere in più maniere, la pausa di senso è criterio precipuo a determinare la cesura principale. Per es., questo verso:

inferretque deos Latio, genus unde latinum

ammette la cesura semiquinaria e la semisettenaria; ma cadendo la pausa nella seconda, terremo questa ragionevolmente come principale. Quando però nella cesura semisettenaria siavi elisione, L. Müller tiene come principale la semiquinaria; per esempio nel verso:

hæc finis Priami | fator*um*; hic exitus illum,

la quale non parmi buona ragione, perchè l'elisione non impedisce nè in greco nè in italiano la spezzatura del verso. Ma non in tutti gli esametri si trova una pausa di senso così importante, che possa indicarne la divisione. Nei versi che hanno più pause eguali, come:

Ἄρες Ἄρες βροτολοιγέ, μιαιφόνε, τειχεσιπλῆτα,

ovvero che non ne hanno alcuna, come:

αὐτοὶ γὰρ σφετέρῃσι ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,

la cesura nel terzo piede vuolsi riguardare come principale perchè è sempre la più comune. I poeti più regolari nella corrispondenza della cesura col senso sono quelli della scuola di Nonno; i più irregolari sono i satirici romani. E in effetto sono veramente mostruosi alcuni versi di Orazio, come *Sat.* 2, 3, 188:

Rex sum. Nil ultra quæro plebeius. Et æquam
Rem imperito; at si cui videor non iustus, inulto.

Ma il genere satirico, tanto vicino alla prosa, giustifica ogni libertà [1], e non di rado la disarmonia è cercata dal poeta stesso, come, per esempio, da Orazio, che scherzando fece questo cattivo verso, quasi per mettere alla prova il senso del lettore, *Ep.* 2, 3, 263:

non quivis videt immodulata poemata iudex.

Ma le quattro cesure ammesse dagli antichi non bastano ancora a spiegare tutte le forme dell'esametro. In Omero e negli altri che poetarono prima che si formasse una teoria metrica, e seguirono il senso spontaneo della bellezza e della varietà piuttosto che regole certe, si trovano molti versi, la cui spezzatura naturale cade anche in altri posti, cioè: nell'arsi del secondo piede; per esempio:

μάντι κακῶν | οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας.
οὐρανόθεν· | πρὸ δέ μ' ἧκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη.

o al termine del primo piede; per esempio:

ὦ πόποι, | ἦ μέγα πένθος Ἀχαιΐδα γαῖαν ἱκάνει.
ὡς φάτο. | Πάτροκλος δὲ φίλῳ ἐπεπείθετ' ἑταίρῳ.

o finalmente dopo l'arsi del primo piede; per esempio:

βάλλ'. | αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

---

(1) Orazio ritorna più volte sul carattere prosaico della satira. *Sat.* 1, 4, 42: neque si quis scribat, uti nos, sermoni propiora. 56 e *segg.*: his ego quæ nunc, olim quæ scripsit Lucilius, eripias si tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum est posterius facias, preponens ultima primis, non ..... invenias etiam disiecti membra poetæ. *Sat.* 2, 6, 17: Musa pedestris: *Ep.* 2, 3, 95, sermo pedestris. Quanto egli dice della sostanza si può applicare anche alla forma.

Havvi poi qualche verso con due spezzature egualmente importanti, che lo dividono in tre membri; per esempio, Z 181, Δ 164:

πρόσθε λέων | ὄπιθεν δὲ δράκων | μέσση δὲ χίμαιρα.
ἔσσεται ἦμαρ | ὅτ' ἄν ποτ' ὀλώλη | Ἴλιος ἱρή.

Oltre alle cesure principali che hanno un vero valore ritmico, bisogna osservare nell'esametro anche i luoghi dove terminano le singole parole. L'esametro può avere diciassette sillabe, e perciò le parole possono terminare in sedici posti. Queste, che si dicono cesure minori, non sono di poca importanza per l'andatura e il carattere del verso. Le cesure minori vanno considerate in relazione alla sillaba del piede e in relazione alle cesure principali.

Sotto il primo aspetto le parole possono terminare nell'arsi del dattilo, o dopo il trocheo o alla fine del piede. Il termine in arsi dà al verso carattere energico e virile; per esempio, Z 514:

–́⏑⏑–́, ⏑⏑–́, ⏑⏑–́, ⏑⏑–⏑⏑–⏑
καγχαλόων, ταχέες δὲ πόδες φέρον· αἶψα δ'ἔπειτα.

Gli antichi riguardavano come una bellezza singolare le cesure sull'arsi del secondo e del quarto piede; per esempio, Δ 128:

ἀθάνατοι | πρώτη δὲ Διὸς | θυγάτηρ ἀγελείη.

Le cesure trocaiche davano al verso carattere dolce e tenero, e perciò sono più rare di quelle in arsi. I buoni verseggiatori evitarono quasi intieramente di terminare le parole nel secondo e nel quarto trocheo, come nel verso citato da Diomede e da Mario Vittorino:

quæ pax longa remiserat arma novare parabant.

Tre cesure trocaiche in un verso sono cosa rara, come A 390, Virg., *Aen.* 1, 89:

ἐς Χρύσην πέμπουσιν | ἄγουσι | δὲ δῶρα | Fάνακτι.
Una Eurusque | Notusque | ruunt creberque | procellis.

È bruttissimo il verso d'Orazio, *Ep.* 1, 9, 4, con cinque cesure trocaiche:

dignum mente | domoque | legentis | honesta | Neronis.

I poeti alessandrini e i bizantini, che fanno i versi molto regolari, evitano la minor cesura trocaica e la escludono quasi interamente dal trocheo del quarto piede, come quella che spezzava il verso in modo duro e disarmonico. In Omero non mancano esempi nemmeno di questa; α 241, σ 140:

νῦν δέ μιν ἀκλειῶς Ἅρπυιαι | ἀνηρείψαντο.
πατρί τ' ἐμῷ πίσυνος καὶ ἐμοῖσι | κασιγνήτοισιν.

Rara è pur nei Latini, e Catullo la evitò nell'Epitalamio di Tetide. Ma però, dove fosse congiunta alla semiquinaria principale, dispiaceva meno, e non fu evitata nè da Virgilio nè da Ovidio; per esempio, *Aen.* 4, 59:

Junoni ante omnes | cui vincla | iugalia curæ.

Se le parole terminavano troppo spesso alla fine del piede, il verso rimaneva slegato e monotono. Così, per esempio, A 214:

ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο πείθεο δ' ἡμῖν.

E molto peggiore è il verso di Ennio, che per giunta manca della cesura:

sparsis hastis longis campus splendet et horret.

Come l'altro:

miscent fida flumina candida sanguine sparso.

All'opposto erano lodati, secondo Diomede, i versi nei quali nessun piede terminasse con la parola, come questo due volte usato da Virgilio, *Aen.* 4, 129 e 11, 1:

Oceanum interea surgens Aurora relinquit.

Essendo l'esametro un metro unico, si doveva evitare quella cesura che l'avrebbe diviso in membri eguali, e perciò è raro che termini la parola col terzo piede; per esempio, γ 34:

οἱ δ'ὡς οὖν ξείνους Fίδον | ἀθρόοι ἦλθον ἅπαντες.

Orazio però usa questa forma a bello studio per dare risalto ad una contrapposizione; *Ep.* 2, 2, 75:

hac rabiosa fugit canis, | hac lutulenta ruit sus.

I poeti latini posteriori ad Ennio ed a Lucilio evitarono di usare parole dattiliche nel terzo piede, perchè, mancando la cesura semiquinaria, il verso diventava troppo slegato e disarmonico; per esempio, Ennio:

disperge hostes, distrahe | diduc, divide, differ.

Ve n'hanno due soli esempi in Lucrezio, 1, 570: 4, 491, e due in Orazio, *Ep.* 1, 18, 52: 2, 3, 41.

Non sono rari i versi in cui il secondo e il quarto piede terminano ambedue con una parola, sicchè restano divisi in

tre dipodie, ma per lo più alla fine del secondo piede sta una preposizione o altra parola strettamente legata alla seguente; per esempio, H 246:

ἀκρότατον κατὰ χαλκόν, ὃς ὄγδόος ἦεν ἐπ' αὐτῷ.

Fra i latini Ennio, Lucilio, Lucrezio, Cicerone usarono nel secondo piede anche parole dattiliche; per es., Lucr. 1, 72:

ergo vivida vis animi pervicit et errat.

Virgilio, Orazio, Properzio, Giovenale, terminarono il secondo piede soltanto con parole spondaiche; per esempio, Virg., *Ecl.* 3, 28:

vis ergo inter nos quid possit uterque vicissim.

o usarono il dattilo diviso in due parole; *Ecl.* 6. 69:

dixerit; hos tibi dant calamos, en accipe, Musæ.

Una cesura minore che preceda immediatamente una maggiore, le toglie forza ed efficacia. Perciò la cesura del terzo trocheo e la bucolica, le quali sono già di per sè abbastanza deboli, non seguono mai ad un monosillabo, perchè perderebbero ogni significato ritmico. È raro il monosillabo anche davanti alle cesure forti, come A 455:

ἠδ' ἔτι καὶ νῦν μοι | τόδ' ἐπικρήηνον ἐέλδωρ.

La cesura trocaica è preceduta più volte da parola terminata in uno spondeo, onde il verso procede lento e stentato; per esempio, A 388:

ἠπείλησεν μῦθον, ὃ δὴ τετελεσμένον ἐστίν.

I poeti posero particolar cura alla fine dell'esametro, che è la parte più sensibile. Evitarono anzi tutto di terminarlo con un monosillabo che non fosse enclitico. I monosillabi usati da Omero in fine di verso sono pochissimi; per es., nel primo libro dell'Iliade ha cinque volte Ζεύς, tre volte κῆρ, una volta δῶ e una δήν. Eppure Omero anche in questa parte è il più libero dei poeti, e non ha riguardo di terminare in monosillabo tre versi di seguito, Φ 340-42. I poeti latini più regolari evitano anch'essi il monosillabo finale, e l'usano di solito per ottenere un effetto retorico; per esempio, Virg., *Aen.* 1, 109: 3, 250 e 355: 5, 481: *Geo.* 1, 181:

> dat latus: insequitur cumulo præruptus aquæ mons.
> vertitur interea cælum et ruit oceano nox.
> sic animis iuvenum furor additus; inde lupi ceu.
> sternitur exanimisque tremens procumbit humi bos.
> tum variæ illudunt pestes. sæpe exiguus mus.

Lo stacco dell'ultimo monosillabo era però molto attenuato qualora gli stesse avanti un altro monosillabo; per esempio, Virg. *Ecl.* 7, 35: *Geo.* 1, 370:

> nunc te marmoreum pro tempore fecimus. at tu.
> at Boreæ de parte trucis cum fulminat, et cum.

Virgilio ha circa quaranta versi terminati in monosillabo non preceduto da altro monosillabo; Ovidio solo undici. La scioltezza e libertà del metro satirico ammette il monosillabo assai spesso [1]; alcune volte è cercato l'effetto comico; per esempio, Orazio, *Ep.* 2, 3:

(1) Vedi, per es., ORAZIO, *Sat.* 1, 2, 116: 3, 5: 4, 16: 5, 59: 6, 98: 9, 88: 2, 2, 87: 3, 92 e 135: 7, 78: *Ep.* 1, 1, 8 e 65: 7, 53 e 60: 12, 5: 16, 75: 2, 2, 24: 151: 203: 3, 52: 131: 222: 432: 468.

parturient montes, nascetur ridiculus mus.

La cesura minore al termine del quinto piede in maniera che il verso fosse chiuso da parola bisillaba, è cosa frequentissima, qualora il quinto piede sia un dattilo puro; per esempio:

βήσομεν, εἷς δέ τις ἀρχὸς ἀνὴρ βουληφόρος ἔστω.
at regina gravi iam dudum saucia cura,

ma non fu ammessa dagli Alessandrini e dai Romani, se il quinto piede era spondaico. Omero e i più antichi poeti epici sono più liberi; per esempio, K 299:

οὐδὲ μὲν οὐδὲ Τρῶας ἀγήνορας εἴασ' Ἕκτωρ.

Però anche col quinto piede dattilico non v'è mai pausa di senso al termine del quinto piede o dopo la prima breve di esso, e v'ha buon argomento per dubitare della lezione quando si trovano versi come μ 108, β 111:

ἀλλὰ μάλα Σκύλλης σκοπέλῳ πεπλημένος, ὦκα.
σοὶ δ'ὧδε μνηστῆρες ὑποκρίνονται, ἵν' εἰδῇς.

Trovasi invece la pausa di senso dopo l'arsi del quinto piede; per esempio, M 400:

τὸν δ'Αἴας καὶ Τεῦκρος ὁμαρτήσαντ'· ὁ μὲν ἰῷ.

La chiusa più comune dell'esametro è formata da parola trisillaba ◡ – ⏓. Dei duecento primi versi dell'*Iliade* ben 91 terminano così; 49 con bisillabo – ⏓, 35 con ionico a minore ◡ ◡ – –, 10 con parola dattilo-spondaica – ◡ ◡ – ⏓ come κερδαλεόφρον, 9 con dispondeo, come μυθήσασθαι, 3 con

un monosillabo e 3 con parola enclitica. I Latini non amarono la chiusa ionica; perchè l'arsi del quinto piede cadeva sopra la finale atona della parola precedente; per esempio, Lucr. 2, 77:

augescunt aliæ gentes, aliæ minuuntur,

e dove l'usarono, vi posero avanti parole molosse o di molte sillabe, anzichè parole bisillabe o anapestiche; per esempio, Virg., *Ecl.* 2, 24: *Aen.* 12, 419:

Amphion Dircaeus in Actæo Aracyntho.
ambrosiæ succos et odoriferam panaceam.

I Latini evitarono altresì di chiudere il verso con parole di cinque sillabe, e perchè tenevano troppo uniti i due ultimi piedi, e perchè in generale sono poco significative, come quelle che risultano o da forme sviluppate di flessione, o da composti con preposizioni; perciò sono poco adatte all'importanza della clausola; per esempio:

quod si de nilo fierent, subito exorerentur.
inter se nexu minus aut magis indupedita.

Spiacciono meno se sono nomi proprii, come in Orazio:

divisit medium fortissima Tyndaridarum.

Il monosillabo non preceduto da altro monosillabo, come dalla fine del verso, così rimane pressochè escluso dalla fine del primo membro. Qualora adunque il poeta non cerchi un particolare effetto, saranno viziosi versi come questi, Virg., *Aen.* 4, 385; Hor., *Ep.* 2, 3, 41:

et cum frigida mors | anima seduxerit artus.
nec facundia deseret hunc | nec lucidus ordo;

e sarà invece tollerabile questo:

> simplicior quis et est? qualem me sæpe licenter.

Con le spezzature del verso si connette pure la sinalefe o elisione, la quale merita d'essere osservata principalmente nei Latini. Colla cesura semiquinaria la maggiore frequenza ed audacia di elisioni ha luogo nella tesi del primo piede, nell'arsi del secondo e in tutti i posti del quarto; per es.:

> Ill*um* expirantem transfixo pectore flammas.
> Nimbor*um* in patriam, loca fœta furentibus Austris.
> Incute vim ventis submersas*que* obrue puppes.
> incubuere mari totum*que* a sedibus imis.

I versificatori diligenti restrinsero a questi posti le elisioni più dure, cioè quelle delle sillabe lunghe e delle altre terminate in *m*. Nel terzo piede l'elisione dopo la tesi è più aspra di quella dopo l'arsi. Perciò Virgilio la usa nella descrizione di cose atroci o mirabili; per esempio, *Aen.* 2, 745: 5, 693:

> quem non incus*avi* amens hominumque deorumque?
> vix haec ediderat, *cum* effusis ignibus atra
> tempestas sine more furit.

Tibullo, Properzio, Ovidio, Marziale non usano l'elisione nella tesi del terzo piede; Ovidio nei distici nemmeno in quella del secondo. All'opposto, nell'arsi del terzo piede, quando siavi la cesura semiquinaria, Virgilio, ad imitazione degli antichi, ed altri dopo di lui, ammettono l'elisione principalmente quando seguano le parole *et ac aut atque in ab ex;* per esempio:

> vela dabant læ*ti* et spumas salis ære ruebant;

ma anche altre parole, come:

> tu mihi quodcum*que* hoc regni, tu sceptra Jovemque.
> contigit oppet*ere!* o Danum fortissime gentis.

Se il verso ha le due cesure semiternaria e semisettenaria, si applicano ad esse le medesime regole dell'elisione che valgono per la semiquinaria, e quindi accade che si elidano raramente sillabe lunghe o terminate in *m* nella tesi del secondo e del quarto piede; nell'arsi varia questa libertà secondo i poeti. Nel quinto piede l'elisione è più frequente nella sillaba dell'arsi e della seconda breve che in quella della prima breve.

Le forme metriche dell'esametro.

Anche la libertà di contrarre in una lunga le due brevi del dattilo conferisce all'esametro grande varietà di forme e diversità di effetti. L'ultimo piede è sempre bisillabo, come in tutti i periodi dattilici, e per la quantità libera dell'ultima sillaba può avere forma di spondeo e di trocheo. Dove gli antichi credettero di trovare il sesto piede dattilico [1], non intesero che le due ultime vocali formano per sinizesi una sola sillaba; per esempio, ι 347:

> Κύκλωψ, τῆ, πίε οἶνον, ἐπεὶ φάγες ἀνδρόμεα κρέα,

Cfr. Γ 237. Lo spondeo può inoltre sostituire il dattilo in

(1) Vedi Schol. B, Hephaest, c. 7, p. 169. Così fatti versi erano detti dagli antichi δακτυλιάζοντες o δολιχόουροι.

ciascuno degli altri piedi, onde risultano trentadue combinazioni e altrettante forme metriche. Non tutte queste forme sono usate con eguale frequenza, ma qual più qual meno, e in misura diversa dai Greci e dai Latini. Virgilio ne ha soltanto diciassette.

La forma relativamente più usata in Omero è quella dei cinque dattili, come:

λυσόμενός τε θύγατρα, φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα.

Il primo libro dell'*Iliade* tra 611 versi ne ha 120 con puri dattili. La contrazione delle brevi è usata più spesso in principio che in fine di verso, e così il verso incomincia in modo tranquillo e maestoso. Perciò i versi col primo o col secondo spondeo sono i più frequenti dopo i dattilici. Il primo libro dell'*Iliade* ne ha 98 col primo spondeo, come:

τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;

96 col secondo, come:

παῖδα δ' ἐμοὶ λῦσαί τε φίλην τά τ' ἄποινα δέχεσθαι.

Omero mostra una predilezione per lo spondeo nel primo piede, benchè nell'abbondanza di forme dattiliche non sia questo lo schema predominante, che dicevasi dagli antichi σχῆμα σαπφικόν, perchè i poeti eolici l'usarono nei loro dattili e fecero poi del primo spondeo un piede bisillabo con la quantità indifferente. Molto meno che nei due primi piedi trovasi lo spondeo nel terzo piede soltanto, perchè, dando egual termine ai due membri, se ne lasciava in qualche modo scoperta la divisione. Di tali versi il primo libro dell'*Iliade* ne contiene 25; per esempio:

μῆνιν ἄειδε· θεὰ Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.

Questa forma dicevasi κατ' ἐνόπλιον, perchè simile al ritmo anapestico, che usavasi nelle processioni e nelle danze armate. Più spesso che nel terzo piede Omero ha lo spondeo nel quarto, che è il primo del secondo membro; per es.:

βῆ δ'ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης.

Nel primo libro dell'Iliade ve ne sono 51. Lo spondeo non si usa ordinariamente nel quarto piede dei versi con cesura bucolica, come dicemmo parlando di questa.

Nel quinto piede, a cui segue l'ultimo spondeo, trovasi di regola il dattilo puro. I poeti usano lo spondeo quando cercano l'effetto di cosa grave e pesante; per esempio, Α 600:

ὡς Fίδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.

Questo dicevasi τρόπος σπονδειάζων. Il primo libro dell'*Iliade* ha 25 versi spondaici, dei quali 10 col solo spondeo del quinto piede e gli altri 15 con più spondei. Questi versi sogliono terminare con parola quadrisillaba, come:

ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἑκηβόλον Ἀπόλλωνα

e così θωρηχθῆναι, ἱλάσκοντο, ὡρμήθησαν, ecc. La cesura dopo il quinto spondeo, come vedemmo, è rara in Omero, non ammessa dagli altri poeti. Il quarto piede nei versi spondaici è di regola un dattilo puro, altrimenti ne verrebbe una gravità intollerabile. Così fecero i poeti più regolari, come Callimaco, Nicandro, Oppiano; Omero è più libero e non manca di versi terminati con tre spondei; per esempio, Α 226:

οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι.

Il verso spondaico era di moda presso gli Alessandrini, ma più tardi fu abbandonato, e non si trova più nella scuola di Nonno.

Rispetto alle combinazioni degli spondei nei varii piedi potremo averne un'idea da quelle del primo libro dell'*Iliade* che qui recheremo. In questi esempi i numeri che precedono ciascun verso indicano il posto degli spondei; i numeri fra parentesi al termine dei versi mostrano quante volte lo schema è ripetuto nei 511 versi del primo libro:

1. 2. ἀλλ' οὐκ 'Ατρείδῃ 'Αγαμέμνονι ἥνδανε θυμῷ (48)
1. 3. τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην (15)
1. 4. 'Ατρείδα δὲ μάλιστα δύω κοσμήτορε λαῶν (31)
1. 5. αἰέν τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι (5)
2. 3. ἄψ ἀπονοστήσειν εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν (15)
2. 4. οὐλομένην, ἣ μυρί' 'Αχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν (39)
2. 5. στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἑκηβόλου 'Απόλλωνος (4)
3. 4. ἀλλ' ἄγε διογενὲς Πατρόκλεις, ἔξαγε κούρην (3)
3. 5. οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο (2)
4. 5. οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι (1)
1. 2. 3. πολλὰς δ'ἰφθίμους ψυχὰς "Αιδι προΐαψεν (5)
1. 2. 4. ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε (18)
1. 3. 4. 'Ατρείδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος 'Αχιλλεύς (9)
2. 3. 4. μή νύ τοι οὐ χραίσμῃ σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο (6)
2. 3. 5. ἦ γὰρ ἄν, 'Ατρείδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο (1)
3. 4. 5. πρός τε θεῶν μακάρων, πρός τε θνητῶν ἀνθρώπων (1)
1. 2. 3. 4. αἴ κέν πως ἀρνῶν κνίσσης αἰγῶν τε τελείων (1).

Le altre combinazioni non si trovano nel primo libro e s'incontrano rarissimamente negli altri; Omero però ha dei versi tutti spondaici, come Λ 130, Ψ 221:

'Ατρείδης· τὼ δ'αὖτ' ἐκ δίφρου γουναζέσθην.
ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο.

Nonno e i suoi imitatori non usarono mai due spondei di

seguito, onde il verso acquistava grande leggerezza e volubilità, accresciuta ancor più dalla cesura trocaica. In generale l'uso del dattilo puro andò sempre guadagnando su quello dello spondeo, di maniera che, mentre nell'*Odissea* v'è uno spondeo su due dattili e tre quarti, in Apollonio ne troviamo uno su tre dattili e tre ottavi, in Nonno uno su cinque dattili e tre ottavi. Il verso divenne così più rapido e sonoro, ma ad un tempo meno vario che in Omero, il quale, con la sua vena spontanea e non frenata da regole, non evita certe durezze, le quali però dovevano essere attenuate dalla cantilena. Del resto, anche fra le parti dei poemi omerici trovasi molta diversità; basta paragonare le più antiche, come il primo libro dell'*Iliade*, con le più tarde, come il ventiquattresimo.

Il latino, a paragone del greco, ha un numero molto minore di forme dattiliche e molto maggiore di spondaiche. Perciò i poeti latini riservarono i dattili alla fine ed al principio dell'esametro, quasi per dare al verso il suo carattere nelle parti importanti, ma nel mezzo abbondarono di spondei. I dattili puri sono usati di raro, nel descrivere cosa rapida ed impetuosa; per esempio:

quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.
at tuba terribilem sonitum procul aere canoro.

Ovvero grande e magnifica, come nel verso:

panditur interea domus omnipotentis Olympi.

Il primo piede per lo più è dattilico; se era uno spondeo, evitavasi di terminare con esso la parola, e sono rari i versi come questo di Virg., *Georg.* 4, 5:

mores et studia et populos et proelia dicam.

Il tipo più bello di esametro tenevasi quello, che avesse tre dattili nel primo, secondo e quinto piede, e gli altri tre spondei. Così cominciano l'*Eneide* e le *Metamorfosi:*

> Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris.
> In nova fert animus mutatas dicere formas.

L'esametro spondaico fu molto di moda anche a Roma per imitazione degli Alessandrini [1], e Catullo nelle *Nozze di Peleo* ne ha tre di seguito, v. 78-80; ma poi anche fra i Latini andò in disuso, e dei poeti più tardi Giovenale soltanto ne ha trentacinque. Anche in latino lo spondaico suol terminare in un tetrasillabo; per esempio, Virg., *Aen.* 3, 517: *Ecl.* 4, 49:

> armatumque auro circumspicit Oriona.
> cara Deum soboles, magni Jovis incrementum.

e sempre così lo usarono Orazio e Properzio. Gli altri più raramente anche con un trisillabo. Rarissime volte un verso spondaico termina con un monosillabo, come in Ennio e Lucrezio:

> dono ducite doque volentibu' cum magnis dis.
> matris et ingrati genitoribus inventi sint.

e Virgilio, imitando Ennio, *Aen.* 3, 12:

> cum sociis gnatoque, Penatibus et magnis dis.

Composti di tutti spondei si trovano due esempi in Ennio e Catullo, 116, 3:

> Olli respondit rex Albai Longai.
> Qui te lenirem vobis, neu conarere.

---

(1) Vedi Cic. *ad Attic.* 3, 2.

Del resto, secondo Mario Vittorino, 2, 2: heroi versus vitiosi habentur qui ex solis dactylis vel qui ex solis spondeis constant, quia in talibus aut gravis tarditas aut velocitas nimia vitiosa est.

Per dare un'idea dei tipi diversi predominanti in greco e in latino prendiamo i cento primi versi dell'*Iliade* e i cento primi dell'*Eneide*, e negli schemi seguenti poniamo a sinistra il numero di volte che ciascun tipo ritorna nei cento versi di Omero e a destra in quelli di Virgilio:

Iliade		*Eneide*
(20)	–∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪ – ⏓	(0)
(17)	– – –∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪ – ⏓	(5)
(12)	–∪∪ – – –∪∪ –∪∪ –∪∪ – ⏓	(1)
(7)	– – –∪∪ –∪∪ – – –∪∪ – ⏓	(4)
(6)	– – – – –∪∪ –∪∪ –∪∪ – ⏓	(0)
(6)	– – – – –∪∪ – – –∪∪ – ⏓	(5)
(5)	–∪∪ –∪∪ – – –∪∪ –∪∪ – ⏓	(5)
(5)	–∪∪ –∪∪ –∪∪ – – –∪∪ – ⏓	(8)
(5)	–∪∪ – – –∪∪ – – –∪∪ – ⏓	(12)
(4)	– – –∪∪ – – –∪∪ –∪∪ – ⏓	(3)
(2)	– – – – – – –∪∪ –∪∪ – ⏓	(3)
(2)	–∪∪ – – – – – – –∪∪ – ⏓	(16)
(2)	– – –∪∪ – – – – –∪∪ – ⏓	(11)
(2)	–∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪ – – – ⏓	(0)
(1)	–∪∪ – – – – –∪∪ –∪∪ – ⏓	(5)
(1)	–∪∪ – – –∪∪ –∪∪ – – – ⏓	(0)
(1)	–∪∪ –∪∪ – – – – –∪∪ – ⏓	(16)
(1)	– – – – – – – – –∪∪ – ⏓	(6)
(1)	–∪∪ – – – – – – – – – ⏓	(0)

Da questo confronto apparisce abbastanza chiaramente che i tipi più frequenti in Omero sono tra i più rari in Virgilio e viceversa. Dei cinque tipi omerici che mancano in Virgilio tre sono spondaici, uno il dattilo puro, uno con gli spondei nel primo e nel secondo piede.

Le percussioni dell'esametro.

L'esametro è composto di due membri, ciascuno dei quali deve avere una percussione più forte delle altre, che gli dia l'impronta dell'unità ritmica. Noi però non sappiamo se le due percussioni cadessero sempre negli stessi piedi o se variassero di posto, e non possiamo discorrerne che per conghiettura. Nei versi composti di membri eguali divisi da una cesura costante è ragionevole che la percussione cadesse sempre allo stesso posto, come negli ottonarii e nei decasillabi italiani gli accenti stanno sempre sulle stesse sillabe. Ma in un verso come l'esametro, con la cesura mobile e i membri di varia grandezza, la stabilità della percussione avrebbe prodotto una tediosa monotonia [1]. La percussione era designata probabilmente dalla sillaba più significativa di ciascun membro, e perciò mutava di posto, contribuendo anch'essa con gli altri elementi alla varietà dell'esametro. Per esempio, versi come A 37, 39:

κλῦθί μευ Ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας,
Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,

(1) Il Kirchhoff, trattando intorno all'accento dell'esametro eroico, volle dedurre dalla melodia dell'*Inno alla Musa*, che ci è conservata, che le due percussioni cadessero sempre vicino alla cesura: perciò nelle quattro cesure sarebbero distribuite così:

In queste quattro cesure non vi sarebbero adunque che due combinazioni. Ma forse il Kirchhoff prese per regola generale un caso particolare.

è verisimile che avessero la percussione principale del primo membro sopra la prima sillaba. Invece A 106:

μάντι κακῶν, οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας

è ragionevole che l'avesse nella seconda arsi, e finalmente A 148 sulla terza:

τὸν δ'ἄρ ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς.

Eguale varietà dev'esservi stata nel secondo membro dei versi omerici. Ma nei Latini, incominciando dall'età d'Augusto, e nei Bizantini, quando incomincia a farsi valere l'accento, la percussione del secondo membro pare legata al quinto piede. In effetto le leggi dell'accentuazione latina, che lasciano atona la sillaba finale e nei polisillabi fissano l'accento sulla penultima lunga, ebbero per effetto che l'accento cadesse sopra la quinta arsi tutte le volte che il verso terminasse con parola trisillaba; per esempio, *luctuque refugi*, ed anche bisillaba non preceduta da altra bisillaba, per esempio, *misérrima vidi.* A queste combinazioni naturali del latino s'aggiunse lo studio evidente nei poeti di evitare quelle altre, che avrebbero spostato l'accento dalla quinta arsi. Virgilio e Ovidio non ammettono quasi altra chiusa che la bisillaba e la trisillaba; la monosillaba preceduta da parola giambica solo per ottenere particolari effetti, come il *procumbit humi bos* che abbiamo recato sopra. Erano giudicate brutte, e perciò sono rare, clausole come queste:

et quo quaeque modo fierent opera sine divum.
propter egestatem linguae et rerum novitatem.

benchè i buoni poeti abbiamo saputo adoperare a proposito

anche queste forme disarmoniche, come Virgilio, *Aen.* 4, 667:

lamentis gemituque et femineo ululatu.

E Ovidio:

et bis io Arethusa, vocavit, io Arethusa.

I poeti satirici, i quali, anzichè evitare gli esametri sgangherati, spesso li cercano a bella posta, usano libertà maggiori anche in questa parte. In Orazio troviamo, per es., di così fatti versi, *Sat.* 1, 7, 13 e seg.:

ira fuit capitalis ut ultima divideret mors,
non aliam ob causam nisi quod virtus in utroque.

Lo studio dei Latini di conciliare l'accento con la percussione del quinto piede si trova pure negli epici bizantini della scuola di Nonno, il quale chiude una sola volta il verso con le parole ἄκοιτιν ἐλάσασα. Invece non evita le chiuse πειθὼ χαλινά, ὀπωπῆς 'Ινδῶν e simili, perchè in questi casi l'accento grammaticale, venendo dopo la sillaba colpita dalla percussione, perde gran parte della sua forza.

Ma nella prima parte dell'esametro i Latini, non che cercare la coincidenza dell'accento con la percussione, si studiavano piuttosto di evitarla; e se l'accento cadeva sopra la seconda arsi in parola terminata a forma di dattilo, il verso non piaceva; per esempio:

irreparábilis abstulerit iam praeterita aetas.
celso péctore, saepe iubam quassat simul altam.

L'esametro nella lirica.

L'uso continuato dell'esametro dattilico fu proprio soltanto dei poeti lirici più antichi. La poesia religiosa dei νόμοι aveva carattere epico, e perciò Terpandro, autore principale di quel genere, usò questo metro (vedi nell'*Anthologia lyrica* del Bergk, *fr*. 5 e 6), e ad imitazione di lui i poeti nomici più tardi, Timoteo, il quale, secondo Suida, compose νόμους δι' ἐπῶν, Filosseno e Teleste. I poeti lirici Alcmano, Stesicoro, Ibico, che trattarono soggetti epici, usarono anche l'esametro continuato (vedi Alcmano, *fr*. 26, 27, 40, 41, 42), ma per lo più diedero al ritmo dattilico maggiore varietà e composero strofe di varii membri. L'esametro unito al pentametro rimase poi sempre il metro dell'elegia, e in questa la sua struttura non differisce da quella dell'epos. Archiloco, il più antico poeta lirico, lo usò pure unito in un distico a tripodie e tetrapodie dattiliche, di che ci restano esempi nelle imitazioni di Orazio, *carm*. 4, 7: 1, 7 e 28. Nei cori del drama l'esametro continuato si trova soltanto in Sofocle, *Trachin*. 1009-1013: *Philoct*. 839-842, e in Euripide, *Suppl*. 271-274 (Seneca, *Med*. 110-15: *Oed*. 233-38, 403 e segg.). In generale l'esametro nel drama è raro, e s'accompagna ad altri metri dattilici o giambo-trocaici; ritorna però quasi sempre quando si riportano oracoli, che da tempo antichissimo erano dati in questo metro, e perciò chiamavasi anche πυθικόν; per esempio, Eurip., *Hec*. 75; Aristof., *Equ*. 197 e segg.: 1015 e segg.: *Pax*, 1063: *Av*. 992 e segg.: *Lysistr*. 770 e segg.

Gli esametri lirici hanno in generale carattere diverso dagli eroici; i loro membri non sono tanto fusi insieme in una semplice unità ritmica, ma restano più sciolti; e quindi

apparisce più naturale la loro unione con altri membri dattilici e con esametri acataletti, i quali o formano parte d'un periodo maggiore, o hanno la chiusa logaedica – ⏑ ⏓; per esempio, Soph., *Oed. R.* 156 e segg. Questa maggiore indipendenza dei due membri è pure indicata dalla rarità dello spondeo sostituito al dattilo, e dal predominio della forma pura; per esempio, Stesicoro, *fr.* 8 e Ibico, *fr.* 2:

Ἀέλιος δ' Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν.
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ἐπὶ γήρας.

Perciò i grammatici scrissero in due linee gli esametri del drama. Se però debbano seguire la misura a monopodie o a dipodie non è sempre facile a definire. Versi con la cesura al termine del terzo piede, come Soph., *Oed. R.* 151:

ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι | τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου

accennano all'unione di due tripodie, a cui non è applicabile altra misura che la monopodica, laddove poco appresso il verso 158:

εἰπέ μοι ὦ χρυσέας τέκνον ἐλπίδος | ἄμβροτε Φάμα

accenna all'unione di una tetrapodia e di una dipodia, che si possono misurare a dipodie. Alcuni scrittori ammettendo la misura dipodica come la più comune, non lo chiamano esametro ma esapodia dattilica, la quale seguendo quella misura dovrebbesi interpretare come un trimetro.

L'esametro dattilico acataletto, cioè terminato in due brevi, ha il nome di hexametrum Ibycium, dal poeta Ibico del quale rimane un esempio; *fr.* 4:

αἰεί μ' ὦ φίλε θυμὲ τανύπτερος ὡς ὄκα πορφυρίς.

Servio dà questo esempio latino:

Sidera pallida diffugiunt face territa luminis.

Trovasi qua e là sparso nel drama e unito ad altre misure dattiliche; per esempio, Soph., *El.* 133: *Oed. R.* 156; Eurip., *Suppl.* 276: *Heracl.* 615: *Med.* 135; Aristof., *Nub.* 279. Abbiamo detto che nessun periodo ritmico può terminare con due brevi, e perciò l'esametro acataletto sarà da riguardare sempre come due membri d'un periodo maggiore che si chiude nei membri seguenti, o dove la natura del ritmo lo permetta, dovrà essere interpretato come una serie dattilica logaedica, terminata cioè in una dipodia trocaica catalettica:

–⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏓.

L'esametro dattilico catalettico in una sillaba è detto μέτρον Χοιρίλειον od anche Διφίλειον, ma non è chiaro da quali persone ricevesse cotesti nomi [1]. Si trova nei soli componimenti dattilo-epitriti e la sua forma regolare ha il terzo piede spondaico e l'ultima sillaba ancipite:

–⏑⏑ –⏑⏑ –⏓ –⏑⏑ –⏑⏑–

sicchè mostra chiaramente d'essere l'unione di due tripodie; per esempio, Simonide, *fr.* 57:

ἀενάοις ποταμοῖσιν | ἄνθεσί τ' εἰαρινοῖς.

La cesura però si trova anche dopo l'arsi del terzo piede; per esempio, Aristof., *Pax* 775:

Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους | ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ

---

(1) Vedi il Näke *ad Choerilum*, p. 257 e segg.

e in Diomede, p. 495:

optima Calliope miranda poematibus.

Non di rado manca ogni cesura; per esempio, Aristof., *Nub.* 475 e Pind., *Pyth.* 3, 21:

ἄξια σῇ φρενὶ συμβουλευσομένους μετὰ σοῦ.
ἔστι δὲ φῦλον ἐν ἀνθρώποισι ματαιότατον.

Un'esapodia dattilica, misurata probabilmente a dipodie, si trova in un unico esempio d'Anacreonte, *fr.* 69:

—◡◡—— —◡◡—— —◡◡ —
καλλίκομοι κοῦροι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς.

Il verso elegiaco.

Il verso che suolsi chiamare pentametro elegiaco è veramente un esametro dattilico, composto di due membri catalettici in una sillaba [1]. Nel primo membro i due dattili

---

(1) Il nome di pentametro fu dato a questo verso fino da tempi antichissimi, perchè così fu chiamato da Hermenesianax, contemporaneo di Aristosseno; vedi *Athen.* 13, p. 598. I metrici posteriori, perduto ogni significato del suo valore ritmico, ne fecero l'assurda divisione in due dattili, uno spondeo e due anapesti. Cfr. Quintiliano, 9, 4, 98; Terenziano, v. 1757; Diomede, p. 503; Schol., Heph., p. 172, o ancora più assurdamente riunirono in un piede le due cesure. Eppure non erano ignari della pausa e del suo valore ritmico; per es., Agostino, *De mus.* 4, 14: cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est: « gentiles nostros inter oberrat equos ». Sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse, et tantundem in fine silentium est.

possono essere sostituiti dallo spondeo, nel secondo si mantengono puri. Il terzo ed il sesto piede sono compiuti da una pausa di due tempi. Il verso elegiaco segue pertanto questo schema:

— ◡̄◡ — ◡̄◡ — ⩘̄ — ◡◡ — ◡◡ ⩡ ⩘̄

ἀστοὶ βούλονται χρήμασι πειθόμενοι.
me legat et lecto carmine doctus amet.

Col primo membro termina regolarmente la parola e l'ultima sillaba è lunga. Fra i due membri non v'è iato nè sillaba ancipite. Invece è ammessa l'elisione, che non è rara nei poeti più antichi; per esempio, Callino, v. 2 e 9:

ὦ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας.
Μοῖραι ἐπικλώσωσ'· ἀλλά τις ἰθὺς ἴτω.

Ma più tardi si usò raramente. Dei Latini la usa Catullo; per esempio, 68, 10:

muneraque et Musar*um* hinc petis et Veneris.

ib. 90: 77, 4: 87, 8: 88, 6 e 82: 90, 4: 91, 10: 99, 12. Ovidio e Tibullo non la usarono mai. Vi sono rarissimi esempi dei due membri uniti in una parola, e in questo caso la cesura cade fra le due parti d'un composto. Efestione, p. 53, ci conservò un verso di Callimaco e Mario Vittorino, 3, 6, un altro d'autore ignoto:

ἱερὰ νῦν δὲ Διοσκουρίδεω γενεή.
ἡμεῖς δ'εἰς Ἑλλήσποντον ἀποπλέομεν.

In questo caso la lunga del terzo piede doveva essere protratta per τονή fino alla durata d'un intero dattilo, o il

composto si doveva separare, come vuol Mario Vittorino, che legge Ἕλλης πόντον e

Venerunt inter | lunia sancta polo.

Rari sono pure gli esempi classici d'iato e di sillaba ancipite, che possono essere giustificati dalla lunga pausa; per esempio, Teognide, v. 478 e 2:

οὔτε τι γὰρ νήφω | οὔτε λίην μεθύω.
λήσομαι ἀρχόμενŏς | οὐδ' ἀποπαυόμενος.

poi v. 440, 1066, 1232; Esch., *Suppl.* 550; Eurip., *Or.* 1436; Hel. 1479, *Suppl.* 280. In tempi più tardi vi fu chi considerò i due membri come separati, ambedue con sillaba ancipite [1]; per esempio:

hoc mihi tam grandĕ munus habere datur,

e questa teoria fu seguita da alcuni poeti greci, per es., da Gregorio Nazianzeno nell'*Inno a Cristo.*

Il pentametro greco, principalmente quello delle più antiche elegie, non segue più regole di quante ne abbiamo ricordate finora. Solo evitavasi che ogni piede corrispondesse ad una parola, essendo brutti i versi eguali a questo di Teognide, 448:

οὔτως ὥσπερ νῦν οὐδενὸς ἄξιος εἶ.

Ma i poeti elegiaci latini, e più di tutti Ovidio, vi aggiun-

(1) Elias, 79, insegna: συνίσταται ἐκ πενθημιμερινῶν τομῶν ἑκατέρας ἐχούσης συλλαβὴν ἀδιάφορον. Vedi Diomede, 502; Terenziano, v. 1717; Mar. Vict. 3, 5, 20.

sero altre finezze che lo resero più armonico ed atto alla recitazione. L'ultima sillaba, come in ogni altro verso, è ancipite, ma i latini anteposero la lunga e Ovidio evitò le vocali brevi non chiuse da consonante, come, per esempio, nel verso di Catullo, 67, 2:

salve teque bona Juppiter auctet ope,

parendo questa vocale troppo leggera per tener luogo d'un piede intero. Nel primo membro i latini amarono usare nel primo piede il dattilo e nel secondo lo spondeo; per es.:

–∪∪––– –∪∪–∪∪–
non quererer tardos ire relicta dies.

Fino al termine del primo secolo dopo Cristo non si usò nel secondo piede un vocabolo dattilico e molto meno uno spondaico. Ve n'ha solo qualche esempio in Catullo, 76, 26: 92, 2: 93, 2:

o di, reddite mi hoc pro pietate mea.
de me: Lesbia me dispeream nisi amat.
nec scire utrum sis albus an ater homo.

Nel secondo membro Ovidio evitò pure l'elisione di vocali lunghe o d'una finale in *m*, salvo davanti alle due forme verbali *es*, *est*, che si univano alla parola precedente. Alla fine dei due membri il monosillabo non è frequente neppure in greco; però non si evitavano i monosillabi che s'appoggiano alla parola precedente o sono uniti ad essa per elisione; per esempio, Teognide, 102, 414, 520:

Κύρνε· τί δ' ἔστ' ὄφελος δειλὸς ἀνὴρ φίλος ὤν.
ἐξάγει, ὥστ' εἰπεῖν δεινὸν ἔπος περὶ σοῦ.
ὡς εὖ μὲν χαλεπῶς, ὡς χαλεπῶς δὲ μάλ' εὖ.

Ma i più accurati fra i poeti latini non ammettono in fine di pentametro nessun monosillabo preceduto da polisillabi, salvo le due parole *es*, *est* che abbiamo detto pronunziarsi con aferesi unite alla precedente; per esempio, Propert. 3, 33, 14 e Catul. 68, 30:

> Juppiter, idcirco facta superba mea 'st.
> Id, Mani, non est turpe, magis miserumst.

Catullo un po' più liberamente, 76, 8:

> aut facere haec a te, dictaque factaque sunt.

I poeti greci, e dei latini Catullo e Tibullo, chiusero il verso anche con parola di tre o più sillabe; per esempio, Teogn. 2, Catul. 65, 10:

> λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπαυόμενος
> nunquam ego te, vita frater amabilior.

Ma Tibullo e molto più Ovidio chiusero quasi sempre il pentametro con un bisillabo giambico, e così, evitando ogni cesura nell'arsi, diedero al verso molta leggerezza e facilità, e nello stesso tempo combinarono l'accento della parola con l'arsi del penultimo dattilo, mentre per le regole dell'accentuazione latina anche nel primo dattilo del secondo membro l'accento cadeva sull'arsi; per esempio:

> arte leves currus árte regéndus amor.
> sed puer est; aetas móllis et ápta regi.
> atque animus placida cóntudit árte feros.

I poeti latini cercarono altresì una certa corrispondenza fra le due parti del pentametro, e, per esempio, terminarono il primo membro con l'aggettivo e il secondo col sostantivo:

nec quererer tardos ire relicta dies

o disposero due sostantivi e due aggettivi incrociati o alternati nei due membri, come:

res est solliciti plena timoris amor.
Thracia nocturno tangere castra dolo.

Queste corrispondenze cagionarono naturalmente molte assonanze o rime monosillabiche, delle quali il pentametro abbonda; per esempio:

ponitur ad patrios barbara praeda deos.
irascor votis heu levis ipse meis.

Il pentametro non è metro che si presti all'uso continuato, ma fino dai tempi più antichi apparisce unito all'esametro nel distico elegiaco. Il distico è l'unione di due esametri, nel secondo dei quali la doppia catalessi rompe l'andatura eroica incominciata nel primo e toglie il carattere tranquillo e continuato della narrazione epica. Per dare al distico maggiore impronta di unità si evitò l'esametro spondaico, perchè gli spondei fanno l'impressione della chiusa, laddove la chiusa del distico sta nel pentametro. Alla fine del metro non v'è mai elisione col verso seguente; anzi nei latini alla fine del distico suol esservi interpunzione, salvo motivi particolari, come nella enumerazione di più cose, o dove sono accumulati gli epiteti o quando v'è parentesi (vedi, per es., Ovid., *Her.* 1, 91-93: 12, 62-64).

Il distico elegiaco è il primo passo dall'esametro continuato all'aggruppamento della strofa e fu la prima forma lirica che manifestò gli affetti dell'animo commosso. Ben dipinse lo Schiller il carattere dei due versi nel suo distico:

Sgorga l'acqua nel primo e s'inalza in diritta colonna,
Nell'altro a terra melodïosa cade [1].

Il nome più antico del distico non differisce da quello dell'esametro; Solone 1, 2 e Teognide 20 e 22 lo chiamano ἔπη. In Tucidide 1, 132 è detto per la prima volta ἐλεγεῖον, parola derivata da ἔλεγος, che significa una melodia lamentevole. Gli antichi derivano ἔλεγος da ἒ λέγε, ἒ λέγε ἔ, cioè quasi un invito al lamento. Altre etimologie furono proposte, cioè εὖ λέγειν, ἔλεος, e perfino l'armeno elêgn, che significa la canna del flauto. Forse l'etimologia vera era in qualche parola lidia, perchè l'elegia deriva dai νόμοι degli aulodi ed è verosimile che gli strumenti da flato siano di origine asiatica. Certo la Jonia fu il paese dove più fu coltivata l'elegia, che era cantata al suono dei flauti [2]. Gli antichi s'accordano nel definire come triste e lamentevole la melodia dei flauti e l'elegia che serviva di testo [3]. Ma i monumenti più antichi che ci restano dell'elegia sono quelli di Callino, che scuote gli Efesii dalla incurante fiacchezza all'energica resistenza contro i nemici della patria, e quelli di Tirteo, che nelle turbolenze di Sparta e nei pericoli della guerra messenica esorta i cittadini al valore e alla disciplina degli ordini antichi. Questo carattere guerresco dell'elegia deriva forse da quei canti dei flauti, con cui i Lidii andavano alla battaglia [4]. Archiloco invece canta

(1) Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

(2) Plutarch., *De mus.*, c. 8, ἐν ἀρχῇ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον.

(3) Pausania, 10, 7, 5: μέλη ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότατα καὶ ἐλεγεῖα προσᾳδόμενα τοῖς αὐλοῖς. Cfr. Plotius, p. 509; Victorin. 3, 4, 21; Proclos, *Chrest.*, p. 282; Suid., v. ἔλεγος.

(4) Vedi il Cæsar, *De carminis Græcorum elegiaci origine et notione.*

le proprie lotte col destino, e i casi della sua vita agitata. Questi sono i primi autori di elegie che noi conosciamo; ma probabilmente l'inventore è più antico. Plutarco, *De mus.* 3, 4, 15, nomina fra i più antichi Klonas, poeta del Peloponneso o di Beozia, secondo altri di Rhegion. Segue il tetro Mimnermo, che piange il suo amore e i perduti diletti della gioventù, e in questo troviamo il carattere che gli antichi attribuiscono all'elegia, la quale fu poi il metro proprio dei lamenti e delle iscrizioni funebri [1], e poi delle votive, **ἐπιγράμματα ἀναθηματικά**. Quando l'elegia prese questo tono, principalmente con Simonide, pare che assumesse anche il nome di **ἐλεγεία**, mentre nel fatto essa fu presso gli Joni la prima ed unica forma lirica ed espressione di tutti gli affetti individuali. Questa varietà di caratteri crebbe ancor più dopo che l'elegia fu recitata (**ῥαψῳδεῖται**), come attesta Ateneo, 14, 632, delle elegie parenetiche di Senofane, Solone, Teognide, Focilide, Periandro, dove è piuttosto l'espressione tranquilla della sapienza politica e della riflessione filosofica. Gli Alessandrini e i Romani usarono l'elegia per cantare l'amore e per i racconti mitici amorosi.

Il pentametro solo, scompagnato dall'esametro, è raro e si trova sparso nei canti dramatici [2]. Più tardi in Ausonio, nelle *Sentenze* di Talete, e in Filippo, scrittore di epigrammi (*Anthol.* XIII, 1), che ha cinque pentametri chiusi da uno tutto spondaico. Petronio, c. 34, usò due esametri con un pentametro. Dionysius Chalcus compose distici ponendo prima il pentametro e poi l'esametro [3].

---

(1) **Ἐπιγράμματα ἐπικήδεια.** ARISTOSSENO in PLUT., *De mus.*, ricorda i **νόμοι ἐπιτύμβιοι** di Olimpo.

(2) Vedi, per es., ESCH., *Ag.* 1022; *Choeph.* 380: *Eum.* 961: *Suppl.* 550; EURIP., *Hel.* 1480: 1497: *Iph. Taur.* 1235: *Cycl.* 74; ARISTOF. *Nub.* 1158.

(3) Vedi *Athen.* 13, 602 c. — Cfr. il KAIBEL, *Epigr. gr.* 701 e segg.

Gl'ipermetri dattilici.

Si dicono ipermetri dattilici i periodi maggiori di sei piedi, che furono introdotti nella poesia dai lirici doriesi Alcmano Stesicoro ed Ibico e accettati in parte nella lirica dramatica, principalmente da Eschilo. Gl'ipermetri non possono essere certamente periodi semplici, ma, per ragione più forte dell'esametro, composti di membri minori. I quali però erano uniti più strettamente che nei periodi trocaici ed anapestici, perchè in questi la cesura cade regolarmente alla metà del verso, laddove negli ipermetri dattilici essa trovasi spesso dopo l'arsi del terzo piede, di guisa che il secondo membro ha l'apparenza d'un ritmo anapestico. I piedi puri che predominano negli ipermetri sembrano indicare la natura ciclica del dattilo e la misura a dipodie. Gl'ipermetri usati sono:

il tetrametro acataletto, composto di due tetrapodie, la prima acataletta e la seconda terminata in due sillabe:

Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἀγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν.

Stesich., *fr.* 2; Alcm., *fr.* 34; Eurip., *Andr.* 1173: *Heracl.* 613;

il tetrametro catalettico, con la seconda tetrapodia catalettica in una sillaba, detto anche metrum Ibycium per l'uso frequente che ne fece questo poeta. Aristof., *Rane*, 875:

δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.

Servio ci dà un esempio latino, *Cent.*, p. 369:

versiculos tibi dactylicos cecini puer optime quos facias.

il **tetrametro brachicataletto** è una ettapodia terminata in due sillabe, la quale ha il valore ritmico d'un tetrametro mediante la τονή della penultima sillaba o la pausa finale. Dall'uso che ne fece Stesicoro ebbe il nome di **metrum Stesichoreum** (Serv. 369). Ibico, *fr*. 5:

–∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪, –∪∪ –∪∪ –⌴ ∪
ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος Πειθὼ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψας.

Alcm, *fr*. 24; Stesich., *fr*. 5; Aristoph., *Av*. 1750. Diomede e Servio ne danno due esempi latini:

Clio cui dedit ingenium docile atque libidine vinctum.
Aeacides iuvenis trahet Hectora, plangite Pergama Troes.

Servio reca pure un'ettapodia acataletta col nome di verso **ibicio**:

Carmina docta Thalia canit, properantius huc ades o puer.

l'**ettapodia catalettica** in una sillaba ha il nome di **metrum alcmanicum**; Stesich., *fr*. 7:

–∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪, –∪∪ –∪∪ –
πῖνεν ἐπισχόμενος τὸ ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας.

e Sereno (Diom., p. 504):

pingere conlibitum est, graphidem date, promite volarium.

L'ettapodia però non pare misura ritmica, e perciò anche la catalettica vien riguardata come un tetrametro brachicataletto con un piede e mezzo in pausa.

il pentametro acataletto o decapodia terminata in due sillabe è un periodo formato da due tetrapodie e da una dipodia; per esempio, Eurip., *Andr.* 1176:

ὦ πόλι Τεσσαλία διολώλαμεν·
οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα
λείπεται οἴκοις.

il pentametro brachicataletto o enneapodia terminata in due sillabe è l'unione di una tetrapodia con una pentapodia; per esempio, Aristof., *Nub.* 601:

ἥ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός
αἰγίδος ἡνίοχος πολιοῦχος 'Αθάνα.

Il periodo di nove non può essere misura ritmica se non nel caso che sia composto di tre dipodie. Ma qui le cesure non accennano a tale divisione, e perciò l'enneapodia è interpretata come un pentametro, o compiuto dalla pausa, o il cui ultimo piede vale quanto una dipodia, ⏑ – ⋀̄.

I dattili eolici.

Gli antichi chiamavano μέτρα αἰολικά quei versi dattilici che incominciavano con lo spondeo; per esempio, Stesich., *fr.* 5:

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀπείρονας ἀργυροριζους,

e davano loro questo nome perchè i poeti eolici Alceo e Saffo trattarono quel primo piede con tanta libertà, che vi sostituirono il trocheo, il giambo, il pirrichio. Anche ai dat-

tili eolici si applica pertanto quanto abbiamo detto della base di Hermann al capo III, p. 135 e seg. Salvo il primo piede, gli altri sono dattili puri, e questo è indizio che i versi di cotesta specie avevano misura ciclica. Alcune serie eoliche terminano con un piede bisillabo, altre con un trisillabo, e quest'ultimo dattilo, che non potrebbe chiudere il periodo, va interpretato probabilmente come una dipodia trocaica.

Riporteremo qui alcuni esempi di dattili eolici, segnando il primo piede con due punti per indicare la libera quantità delle due sillabe:

.. ⏑́⏑⏑–⏑⏑–⏑̆
ὄτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει (*Sapph.*, *fr.* 43).
θυρώρω πόδες ἐπτορόγυιοι
τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα
πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν (*fr.* 98)
culicellus amasio Tulle (Seren.)

.. –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑̆
Ἄτθι, σοὶ δ'ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ (*fr.* 41).

.. –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑̆
ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀηδών (*Sapph.*, *fr.* 39).

.. –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑̆
ἀλλὰ μὴ μεγαλύνεο δακτυλίω πέρι (*fr.* 35).
ὤνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος
ἀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἀ δ' ἔχεται ῥόπας (*Alc. fr.* 25).

Saffo compose in questo metro tutto il secondo libro dei suoi canti. Teocrito, n. 29, imitando un παιδικόν di Alceo, ne seguì il dialetto ed il metro con la libera forma del primo piede, e come pare anche l'aggruppamento a distici:

.. –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑̆
κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι.
αἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἐμοὶ γεγενῆσθαι (*Alc.*, *fr.* 46).

È questa l'esapodia, che differisce dall'esametro e per la

forma libera del primo piede e probabilmente pel valore ciclico del dattilo e la misura dipodica.

Nei lirici doriesi e nel drama il dattilo eolico è raro e suole incominciare con lo spondeo. Aristofane nella parodia dei versi d'Alceo recati sopra (*Vespe*, 1234):

ὤνθρωφ' οὗτος ὁ μαιόμενος μέγα κράτος,
ἀντρέψεις ἔτι τὰν πόλιν, ἁ δ' ἔχεται ῥοπᾶς.

Le due brevi non si trovano fuori dei poeti eolici, ma in cambio s'incontra il trocheo sciolto in tre brevi; per es., Soph., *Antig.* 779:

◡◡◡–◡◡–◡◡–◡◡̇–◡–
κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν.

I dattili con anacrusi.

L'anacrusi premessa al dattilo conferisce a questo il moto e la vivacità dell'anapesto, ed è la forma metrica che segna il passaggio dall'uno all'altro piede. Gli antichi e il maggior numero degli scrittori moderni ascrivono le serie dattiliche con anacrusi ai metri anapestici; esse però si devono distinguere per le seguenti differenze:

1) l'anacrusi, benchè per lo più sia lunga, alcune volte è anche breve, e in questo caso il primo piede, anzichè anapesto, sarebbe un giambo;

2) la lunga dei dattili con anacrusi non può essere sciolta in due brevi, come la lunga dell'anapesto;

3) gli anapesti sogliono essere misurati a dipodie, laddove nei dattili con anacrusi domina la tripodia, la quale, se è catalettica, non può ridursi a tetrapodia, e quindi a misura dipodica, se non mediante lunghe pause. Al con-

trario la tripodia acataletta può ridursi facilmente alla durata di tetrapodia mediante la τονή della penultima sillaba:

– –́⏑⏑ –⏑⏑ ⊔́ –

Il più semplice membro dattilico con anacrusi è il metro prosodiaco (μέτρον προσοδιακόν) nelle due forme:

⏓–́⏑⏑–⏑⏑–⏓
οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος (Stesich., *fr.* 26)
⏓–́⏑⏑–⏑⏑–
καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν
φρόνημα καὶ ἀστυνόμους (Soph., 354).

I due dattili devono essere puri, e di contrazione spondaica vi sono pochissimi esempi (Eurip., *Hippol.* 58). Il prosodiaco maggiore trovasi già come secondo membro degli esametri che hanno cesura semiquinaria o nel terzo trocheo; per esempio:

πολλὰς δ' ἰφθίμους | ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν.
οἰωνοῖσί τε πᾶσι | Διὸς δ'ἐτελείετο βουλή.

Il nome di prosodiaco venne a questo metro dall'uso che se ne faceva nei canti delle processioni, detti προσόδια [1]. Plutarco, *mus.* 29, ne fa inventore l'aulode Olimpo; l'invenzione dei προσόδια in generale viene attribuita all'altro aulode Clonas. Però il prosodiaco era altresì il metro di alcune danze in armi, sicchè fu chiamato pure ἐνόπλιον o

(1) Vedi Proclo, *Chrestom. B.*, p. 244 (Westph.): ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὰν προσίασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς καὶ ἐν τῷ προσιέναι ᾔδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ᾔδετο ἑστώτων ..... καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν. Schol. metr. *ad Pind. Olymp.* 3: λέγεται δὲ προσοδιακὸν διότι καὶ ἐν ἑορταῖς τοιούτοις ἐχρῶντο μέτροις.

κατ' ἐνόπλιον ῥυθμός [1], nome che abbiamo veduto attribuirsi anche alla tripodia dattilica col terzo piede spondaico e all'esametro dattilico che incominciava con essa.

Due prosodiaci stanno spesso uniti in un verso, detto ἑξάμετρον κατ' ἐνόπλιον, che alcune volte ha la cesura nel mezzo, altre no; per esempio, Ibyco, *fr.* 27 e Pind., *Py.* 12, 15:

_´◡◡_◡◡_, _´◡◡_◡◡_ (_)

οὐκ ἔστιν ἀποφθιμένοις | ζωᾶς ἔτι φάρμακον εὑρεῖν.
τὸν παρθενίοις ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς.

Degli antichissimi canti prosodiaci nulla rimane. Abbiamo solo il principio d'un peana prosodiaco a Lisandro, fatto probabilmente ad imitazione degli antichi προσόδια, in versi terminati da un ἐπῳδός a guisa di ritornello [2]. Qui troviamo anche lo spondeo sostituito al dattilo:

◡´◡◡_◡◡_ τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
◡´◡◡_◡◡_ στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
_´__◡◡_ Σπάρτας ὑμνήσομεν ὦ
_´◡◡__ ἰή(ιε) Παιάν.

Il prosodiaco maggiore si trova fino dai lirici più antichi come προῳδός ed ἐπῳδός di versi dattilici e dattilo-epitriti; per esempio, Alcman, *fr.* 24: 1

_´◡◡_◡◡_◡ φοίναις δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν
´__◡◡_◡◡_⏑ ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσιν
◡´__◡◡__ πρέπει παιᾶνα κατάρχειν.

(1) Cfr. Senofonte, *Anab.* 6, 1, 11: πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιώνισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσόδοις.

(2) Duris *in Athen.* 15, p. 696 *a*; Plut., *Lys.* 18. Vedi l'*Anthol. lyr.* del Bergk, *Carm. Popular.*, n. 45.

Vedi Stesich., *fr.* 26; Eurip., *Hippol.* 58: *El.* 859: *Rhes.* 28; Aristof., *Pax* 943. In questo mètro amavasi pure di chiudere sentenze e proverbi; per esempio: ἄλλοι κάμον ἄλλοι ὄνοντο.

Havvi pure un terzo prosodiaco più breve, cioè una dipodia dattilica con anacrusi, che può avere le seguenti forme:

⏓ ⏑́⏑⏑ – ⏓ ⏑⏑ ⏑́⏑⏑ – ⏓

Ove abbia l'anacrusi bisillaba, è un vero metro anapestico. Ateneo, 8, 360 *b*, ci ha conservato una canzone del cigno, che i giovani Rodiesi cantavano in primavera, e la prima parte è appunto in questo metro (Bergk, *Anth.*, p. 537):

ἦλθ' ἦλθε χελιδών
καλὰς ὥρας ἄγουσα
καλοὺς ἐνιαυτούς,
ἐπὶ γαστέρα λευκά
ἐπὶ νῶτα μέλαινα κτέ.

Vedi anche Eschilo, *Pers.* 962-65; Eurip., *Alc.* 908 e segg., 931 e segg.; Aristoph., *Av.* 1318 e seg., 1330 e seg. Usavasi pure come προῳδός ed ἐπῳδός di versi maggiori, per esempio, in Teocrito, *Epigr.* 17, serve di chiusa ad un verso trocaico:

–́⏑–⏒ –́⏑–⏒ –́⏑–⏒ –́⏑–
–, –́⏑⏑ –⏓
ἅ τε φωνὰ Δώριος χὠνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν
, εὑρὼν Ἐπίχαρμος

dove l'anacrusi va a compiere il trocheo rimasto interrotto nel verso precedente, e la clausola diventa pressochè eguale all'adonio dell'ode saffica.

La tetrapodia dattilica con anacrusi s'incontra nella

forma acataletta e nella catalettica; per esempio, Arist., *Ran.* 1265 e Ibico, *fr.* 2:

⏒ ⏑́⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒
ἰήκοπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν.
⏒ ⏑́⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον.

Plozio la cita come verso anapestico, cioè come tetrametro ipercataletto, col nome di Diodorio. È usata raramente come membro d'un periodo maggiore; per esempio, Soph., *Trach.* 94:

– ́⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον.

Vedi anche Eurip., *Herc. fur.* 1018: *Jon* 470-90.

La pentapodia dattilica con anacrusi è ancora più rara della tetrapodia. Nella forma acataletta è detta da Servio metrum pindaricum; nella catalettica metrum alcmanium:

⏒ ⏑́⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏒
'Ιξίον' ἄν' ἄμπυκα δὴ δρομάδ' ὡς ἔβαλεν.

I soli esempi che ci restano sono: Soph., *Phil.* 678, 693; Esch., *Prom.* 558; Arist., *Acharn.* 285, e i moderni non sono d'accordo ad interpretarli come pentapodie.

Gli Anapesti.

L'anapesto è un piede di quattro tempi e di genere eguale, come il dattilo; differisce da questo soltanto perchè incomincia con la tesi, e perciò è metro ascendente. Le due

brevi della tesi possono essere contratte in una lunga, e l'arsi, a differenza del dattilo, può essere sciolta in due brevi, così che l'anapesto può prendere queste quattro forme:

⏑⏑–́, –́–́, ⏑⏑⏑́⏑, –⏑́⏑

Nella sua origine l'anapesto non differisce dal dattilo se non nella figura metrica, e nei poeti più antichi, Alcmano, Tirteo, Stesicoro, Ibico, pare che la lunga non potesse essere sciolta. Il secondo membro dell'esametro che abbia la cesura semiquinaria o semisettenaria è l'esempio più antico del metro dattilo-anapestico:

–⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––
–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–⏑⏑––

Nel metro prosodiaco abbiamo veduto che comincia a staccarsi dal dattilo per l'anacrusi e per un movimento più vivace, proprio dei metri ascendenti, ma non ancora viene sciolta la lunga. In progresso di tempo l'anapesto prese maggiore libertà di forme, sciogliendo la lunga e seguendo la misura a dipodie; cioè l'elemento ritmico del verso, che noi diciamo battuta, non fu di un solo piede, ma di due. Noi non possiamo seguire questo progresso, che troviamo già compiuto nei πάροδοι del drama, perchè ci mancano i monumenti. Le reliquie più antiche di anapesti sono scarsi frammenti di ἐμβατήρια spartani che restano sotto il nome di Tirteo (*fr.* 15 e 16); per esempio:

⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑–, ⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑ ⊔ –
ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

In questi la lunga non è ancora sciolta, ma non si può dubitare che avessero misura dipodica, perchè la ragione di questa è appunto in ciò, che l'anapesto è il ritmo del passo regolare. Gli antichi numerando i passi contavano solo i

movimenti del piede destro; quelli del sinistro non facevano che compiere il passo incominciato. Così nelle misure romane le parole *millia passuum* vanno interpretate col numero doppio di quello che viene espresso. Da tale ripercussione deriva probabilmente il nome di ἀνάπαιστος (ἀναπαίω). L'arsi principale adunque era segnata ad ogni due anapesti dal piede destro, e questa misura si manifesta nel numero pari dei piedi e nella cesura costante delle serie anapestiche. La forte percussione del passo è pure la spiegazione più verosimile della libertà con cui scioglievasi la lunga nell'anapesto, laddove nel dattilo non era lecito; l'arsi resa sensibile dal piede aveva minor bisogno d'essere rappresentata da sillaba lunga.

Le varie forme metriche dell'anapesto non furono usate con indifferenza l'una per l'altra, ma seguendo certe norme. Si evitò, per esempio, di unire due forme d'anapesto in maniera che quattro brevi stessero vicine, come – ⏑́⏑ ⏑⏑ –. Essendo la percussione del piede destro più forte di quella del sinistro, accadde che si sciogliessero più facilmente i piedi dispari che i piedi pari; e se da questi lo scioglimento non è escluso, sono rare però quelle dipodie, nelle quali il primo piede terminasse con la lunga e il secondo con la breve, cioè:

⏑⏑–́ – ⏑⏑, – –́ – ⏑⏑.

L'anapesto sciolto o proceleusmatico trovasi unito alle altre forme nelle parti liriche del drama; per esempio, Eurip., *Hec.* 62:

⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου,

ma non mancano esempi di più proceleusmatici in un solo membro; per esempio, Aristof., *fr.* 557 ed *Av.* 328:

◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ –
τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν
◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡ ◡́◡ – –
ἔπατ' ἔπαθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμάν.

Così *Lysistr.* 481 e seg., 545 e seg., *Nub.* 916; Eurip., *Iph. Taur.* 197, 220, 232. Diomede, p. 496, reca un verso di Sereno in proceleusmatici:

animula miserula properiter abiit.

Come i metri dattilici, così gli anapestici traevano dalle varie forme espressioni diverse. La copia degli spondei, le molte pause, la catalessi davano loro carattere serio e grave, proprio dei canti religiosi, come nel πάροδος dell'*Ion*, in quello dell'*Ifigenia* in Tauride e nella parodia di Aristofane, *Av.* 1057 e segg. Le molte brevi li rendevano vivaci e concitati, così che i cori dei Satiri abbondavano di arsi sciolte.

Ma non tutti gli anapesti erano destinati ad accompagnare il passo. Come il dattilo al suono della cetra, così l'anapesto era connesso al suono del flauto, il quale, se accompagnava gli ἐμβατήρια degli Spartani e dei Lidi, accompagnava pure l'elegia. Questo ci spiega in parte il doppio uso dell'anapesto nelle marcie (ἐμβατήρια, πάροδοι dei cori drammatici) e nei canti trenodici. A questo doppio uso corrisponde un doppio carattere degli anapesti; quelli che accompagnano il passo regolare hanno maggiore regolarità di forme, sono misurati a dipodie, non si uniscono a piedi diversi; gli anapesti dei θρῆνοι, che devono esprimere i moti incomposti dell'animo addolorato, hanno molta diversità di forme, sono misti ad altri piedi, si misurano qualche volta a monopodie, erano certamente cantati con molta varietà di modulazioni. Inoltre nei primi dominano le forme del dialetto attico, in questi le forme doriche della lirica corale. Non tutti però i canti anapestici hanno caratteri così spiccati da potersi

assegnare all'uno o all'altro genere, ma se ne trovano pure che stanno in mezzo fra i due.

Del resto, con tutta la diversità di tono per cui l'anapesto si allontanò dal dattilo, la identità ritmica di questi piedi restò sempre nella coscienza dei poeti greci, e si manifesta in alcuni canti, in cui pare certo che si passi dall'uno all'altro in una medesima strofa; per esempio, Eurip., *Med.*, v. 132 e seg.:

⏑⏑– –– ⏑⏑– ⏑⏑–, –– ––
–⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ ––
ἔκλυον φωνὰν ἔκλυον δὲ βοὰν τᾶς δυστάνου
Κόλχιδος οὐδέ πω ἤπιος· ἀλλὰ [ὦ] γεραιά κτέ.

Cfr. Soph., *Trach.* 981 e 991 e forse Eur., *Hec.* 106 e segg., 207 e segg., 213 e segg.

Membri anapestici.

Il monometro anapestico acataletto si trova usato dai classici soltanto come membro di sistemi anapestici, frapposto a membri maggiori, per lo più dimetri. Potendo contrarre le brevi in ambedue i piedi e sciogliere la lunga del primo, esso prende svariate forme, delle quali recheremo i seguenti esempi dalle *Nubi* di Aristofane:

(904) ⏑⏑⏑́ ⏑⏑– παρὰ τοῖσι θεοῖς
(927) –⏑́ ⏑⏑– ἥτις σε τρέφει
(937) ⏑⏑⏑́ –– σύ τε τὴν καινήν
(898) – ⏑́⏑ –– τοὺς ἀνοήτους
(916) ⏑ ⏑ ⏑́⏑ –– διά σὲ δὲ φοιτᾶν.

Per evitare l'incontro di molte brevi, che accadrebbe nelle forme:

– ⏑́⏑ ⏑⏑–, ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑–

quando è sciolta la lunga del primo anapesto vien contratta di regola la tesi del secondo.

L'uso continuato del monometro si trova nei tardi poeti, e principalmente nei cristiani. Pare che avesse un tono lugubre, perchè Servio lo chiama threnicum. Ebbe origine dalla cesura costante del dimetro, che per essa restava diviso in due monometri. Sinesio ha il terzo Inno in questo metro:

ἄγε μοι, Ψυχά,
ἱεροῖς ὕμνοις
ἐπιβαλλομένα
ὑληγενέας
εὔνασον οἴστρους.

Il monometro catalettico ⏑⏑–́– è raro; per esempio, Eurip. *Alc.* 106, τί τόδ' αὐδᾷς, 133 βασιλεῦσιν; Arist., *Thesm.* 1069, δι' Ὀλύμπου. Esso ha l'apparenza dell'ionico a minore, ma, trovandosi fra altre serie anapestiche deve seguirne il ritmo e perciò il suo valore è questo: ⏑⏑ ⏗ –.

Servio ricorda anche un monometro ipercataletto, che chiama choricum; per esempio:

animús male fortis.

Il dimetro anapestico acataletto, detto da Servio Pindaricum, è il membro più frequente dei sistemi anapestici. Potendo contrarre le brevi e sciogliere le lunghe, esso è capace di molte forme; per esempio:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
ἀγελαστα πρόσωπα βιαζόμενοι

⏑ ⏑ –́ – – ⏑ ⏑ –́ – –
περιτειχίζειν μεγάλαις πλίνθοις
– –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –
μή μοί γε λέγειν γνώμας μεγάλας
⏑ ⏑ –́ – – – –́ ⏑ ⏑ –
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ
– –́ – – – –́ – –
οὔκουν κἄνδρες γηράσκουσιν
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑́⏑ – –
ἀπολεῖς μ' ἀπολεῖς οὐ κατορύξεις
– ⏑́⏑ – – – ⏑́⏑ – –
ὅστις ἀκούω ταῦθ' ἅπερ ὁ Ζεύς
– ⏑́⏑ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ – –
ἥσυχος ἥσυχος ἠρέμα κάνθων
– ⏑́⏑ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ – ⏑⏑
πρόσφορα μ' αἴρετε σύντονα δ' ἕλκετε
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –
κακοφάτιδα βοὰν κακομέλετον ἰάν
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –
ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου.

Poi le altre combinazioni delle varie forme, evitando però quelle nelle quali il dattilo incontravasi con l'anapesto, come *Pax*, 169:

– ⏑́⏑ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –
καὶ μύρον ἐπιχεῖς, ὡς ἢν τι πεσών

e Seneca, *Herc. Oet.* 1884:

– –́ ⏑ ⏑ – – ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –
flete Herculeos Arcades obitus.

La dipodia non termina spesso col dattilo, come in questo esempio di Eschilo, *Choeph.* 401:

⏑ ⏑ –́ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ – –
χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν.

In Seneca una sola volta, *Octav.* 782:

aut quid pectore portat anhelo,

dove altri legge:

aut pectore quid portat anhelo.

Abbondanza di proceleusmatici s'incontra solo nella comedia. Nè tutte queste forme erano usate senza alcuna distinzione in ogni genere di componimenti. Nelle parti liriche non sono molto usati gli spondei, nè vi si trovano tutti i dattili e i proceleusmatici che abbondano nei sistemi. Nella chiusa di questi amavasi la forma

_ ◡́◡ _ _ _ ◡́◡ _ _

che ha l'apparenza d'una tetrapodia dattilica. Questa forma fu usata ancor più dai latini; per esempio, Seneca, *Herc. fur.*

et vága ponti mobílis unda.
certús et idem pessímus auctor.

Frequente è pure nei latini la forma

_ ◡́◡ _ _ _ _ ◡ ◡ _
lugéat aether magnúsque parens
aethéris alti tellúsque ferax

e l'altra

_ _ ◡ ◡ _ _ ◡ ◡ _ _
si quis remanet sensus in umbris.

Dimetri con quattro anapesti puri Seneca ne ha soltanto 16 fra 1608, e 18 con soli spondei.

Il dimetro anapestico ha per lo più la cesura nel mezzo,

sicchè apparisce come l'unione di due monometri. A mezzo il dimetro muta qualche volta il personaggio nel drama; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 173:

πρόσθιγε νύν μου· AN. ψαύω καὶ δή.

Ma i classici greci non fecero della cesura una regola costante, lasciando spesso segnare la divisione ritmica del dimetro alla modulazione; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 1760 e 1771:

ὦ παῖδες, ἀπεῖπεν ἐμοὶ κεῖνος.
διακωλύσω|μεν ἰόντα φόνον [1].

All'opposto i Latini tennero costantemente la cesura e non abbiamo in contrario se non quattro esempi di Boezio ed uno d'Ausonio:

priscós ut et he|roás olim.

In Seneca la cesura è così costante che v'ha chi considera quegli anapesti come monometri e non come dimetri [2].

Il dimetro catalettico era detto dagli antichi paremiaco (παροιμιακόν), nome che essi derivarono da παροιμία,

---

(1) Vedi anche Esch., *Ag.* 64, 75, 84, 95, 790, 793, 1341, 1557: *Choeph.* 340, 859: *Eum.* 1010, ecc.

(2) L. Müller, *De re metr.*, p. 106, sostiene che gli anapesti di Seneca sono monometri, e lo deduce non solamente dalla cesura costante, ma pure da qualche esempio d'iato e di sillaba ancipite a mezzo il dimetro (*Herc. fur.* 1134, 1136: *Thyest.* 832, 881: *Phaedr.* 30, 43, 327: *Troad.* 135: *Med.* 342, 827: *Ag.* 314: *Octav.* 67, 273, 309, 320, 662, 890, 965). In ciò non consente Max Hoche (*Die Metra des Trag. Seneca*, p. 40), e con lui la maggior parte dei critici. Il monometro, secondo Hoche, vuolsi ammettere fra i dimetri dove siavi iato o sillaba ancipite, ma non per questo si devono spezzare anche gli altri dimetri.

proverbio, quasi fosse il metro dei proverbi. Efestione stesso però osserva non essere esatto quel nome, perchè proverbi si trovavano anche in altri metri. Più verisimile è l'etimologia da οἶμος = ὁδός proposta dal Westphal, sicchè paremiaco equivarrebbe a prosodiaco, cioè metro proprio del camminare (cfr. p. 259). Altri lo deriva da οἴμη, canzone. È da osservare però che se il paremiaco, anzichè con due brevi, comincia con una lunga, è identico alla forma già recata del prosodiaco maggiore. Anche nel paremiaco le due brevi di ciascun piede possono essere contratte in una lunga, ed ogni lunga può essere sciolta in due brevi, sicchè esso ha quasi tutte le forme del dimetro acataletto. Di regola però il penultimo piede è un anapesto puro, così che la penultima lunga, protratta per τονή, può valere quanto un piede:

⏕ ⏔ ⏕ ⏔ ⏑⏑ ⊔ –

La forma contratta del penultimo piede è rara assai; la troviamo, per esempio, in Eschilo, *Agam.* 366:

βέλος ἠλίθιον σκήψειεν.

La penultima lunga non si trova sciolta se non nelle parti liriche, dove la melodia o la pausa compensavano il ritmo; per esempio, Eurip., *Jon.* 900:

⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑̱
ἵνα με λέχεσι μέλεαν μέλεοι.

In quanto alla cesura dopo il secondo piede, essa è meno frequente nel paremiaco che nel dimetro acataletto; le due parti sono per lo più collegate strettamente.

Il paremiaco usavasi comunemente come secondo membro del tetrametro anapestico. Trovasi però continuato fino negli ἐμβατήρια spartani; per esempio, Tirteo, *fr.* 15:

ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιηтâν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε κτέ.

Usavasi poi qualche volta anche nella comedia e nella tragedia; per esempio, Eurip., *Jon.* 859:

ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;
πῶς δέ σκοτίας ἀναφήνω
εὐνάς, αἰδοῦς δ'ἀπολειφθῶ;

Cominciano col paremiaco anche l'inno di Mesomedes al Sole e quello a Nemesi, dei quali abbiamo la melodia:

χιονοβλεφάρου πάτερ ἀοῦς
ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων.

I poeti cristiani amarono molto questo metro. Sinesio compose in paremiaci l'inno quinto, accostandosi al tipo spondaico dell'ἐμβατήριον spartano:

ὑμνῶμεν κοῦροι νύμφας
νύμφας οὐ νυμφευθείσας
ἀνδρῶν μοιραίαις κοίταις.

Questo paremiaco spondaico trovasi pure ripetuto alcune volte nei comici latini; per esempio, Plaut., *Stich.* 313 e segg.:

defèssus sum pultándo.
nunc hóc postremum est vóbis.
ibo átque hunc compellábo.
salvós sis et tu sálve.
iam tú piscator factu 's?
quam prídem non edísti.

I tardi poeti latini amarono l'anapesto puro, metro molto vivace e prototipo del decasillabo italiano. Prudenzio, *Cathem.* 10, forma strofe di quattro paremiaci, ammettendo lo spondeo soltanto nel primo piede:

⏖ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
Deus ígnee fons animárum,
duo quí socians eleménta,
vivúm simul ac moribúndum,
hominém pater effigiásti.

Il tetrametro anapestico.

Il tetrametro anapestico catalettico è formato da un dimetro acataletto e da un paremiaco:

⏖ –́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – | ⏖ –́ ⏖ – ⏑ ⏑ –́ –

L'esempio più antico è il verso attribuito a Tirteo, che abbiamo citato sopra a p. 263:

ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι | ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

Esso adunque fino dalle origini è un ritmo che accompagna il passo degli Spartani. Usavasi poi anche nelle processioni dionisiache, donde passò nella comedia. Era frequentissimo nelle comedie sicule, talchè Efestione, c. 8, ne ricorda due di Epicarmo, Χορεύοντες ed Ἐπινίκιος, tutte in questo metro. Nella comedia degli Attici s'incontra abbastanza spesso; Aristofane lo usò con tanta maestria, che prese il nome di μέτρον Ἀριστοφάνειον. Esso accompagna spesso l'entrata e l'uscita del coro e dei singoli personaggi; predomina nella parabase, mentre i coristi eseguivano i loro movimenti or-

chestici. Inoltre esso è il metro proprio dei litigi e delle contese vivaci fra due personaggi, quasi dovesse accompagnare le battaglie della lingua come quelle dell'armi. Così, per esempio, in Aristofane, *Equ.* 761 la contesa fra Cleone e Allantopoles, *Nub.* 959 fra Λόγος δίκαιος e Λόγος ἄδικος, *Vesp.* 346, 379, 546, 648 fra il padre litigioso e il figliuolo pacifico, *Ran.* 1004 fra Eschilo ed Euripide, *Plut.* 487 fra Povertà e Ricchezza, *Lysistr.* 484 fra donne e uomini. Finalmente ritorna spesso il tetrametro anapestico in quei luoghi della comedia, dove sta un'esortazione o un eccitamento del corifeo al coro; queste parti contengono per lo più due tetrametri (1).

Nel tetrametro anapestico la contrazione delle due brevi è molto più frequente che nell'esametro dattilico. Plozio, p. 532, 25, ammette il tetrametro di anapesti puri e lo chiama archigenium, ma in fatto non si trova, e non si usò perchè avrebbe un'andatura troppo concitata. Suol essere puro l'ultimo anapesto, e solo i poeti dorici usarono in quel posto lo spondeo, sicchè il verso di questa forma fu detto τετράμετρον λακωνικόν. Fra gli Attici lo troviamo solo in Cratino:

ὡς ἂν μᾶλλον τοῖς πηδαλίοις ἡ ναῦς ἡμῖν παιδαρχθῇ.

Gli altri comici non lo adottarono essendo troppo grave per la comedia. Negli altri posti possono sempre contrarsi le brevi, e più volte la contrazione sta in tutti i sei piedi, principalmente quando sia sciolta qualche lunga; per es., Arist., *Cav.* 776:

– ́– – – – ́◡◡ – – – ́◡◡ – – ◡ ◡ – –
οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενὸς εἴ σοι χαριοίμην.

(1) Vedi Aristofane, *Av.* 627, 637: *Lys.* 581, 1072: *Thesm.* 947: *Vesp.* 346, 379, 546, 649: *Ran.* 1004: *Nub.* 476, 959: *Cav.* 761: *Plut.* 487. Tre tetrametri, *Eccles.* 514; quattro tetrametri, *Thesm.* 655: *Vesp.* 725.

I comici greci sciolsero la lunga nei tre primi piedi del primo membro e nel primo del secondo. Nel quarto piede, come quello che termina la prima serie, lo scioglimento è rarissimo. Nel paremiaco la penultima lunga non si scioglieva, come avvertimmo sopra, perchè aveva il valore di quattro tempi; e poichè questo piede era regolarmente puro, ne seguì che non fu sciolta nemmeno la lunga del piede precedente per evitare l'incontro di quattro o sei brevi. Le quattro brevi si trovano una volta nella comedia separate dalla cesura; *Vesp.* 397:

– ́– – – – ́⏑⏑ – ⏑⏑. ⏑ ⏑ ́– – – ⏑ ⏑ ́– –

αὐτὸν δήσας. ὦ μιαρώτατε | τί ποιῇς; οὐ μὴ καταβήσει.

In un tetrametro si trovano anche due e tre lunghe sciolte; ma in questi casi, per evitare il proceleusmatico, abbondano le contrazioni delle brevi; per esempio, *Acharn.* 658:

– ́⏑⏑ – – – ́⏑⏑ – –, – ́⏑⏑ – – ⏑ ⏑ ́– –

οὐδὲ πανούργων, οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.

Vedi anche *Vesp.* 350, 1027: *Nub.* 353: *Cav.* 805. Anzi pare essere regola del tetrametro che, se la lunga è sciolta, le brevi debbano essere contratte, e fu mutata la lezione nei pochi luoghi in cui si trovano le due brevi nei codici [1].

Fra l'uno e l'altro membro del tetrametro havvi regolarmente la cesura, come si vede nei versi recati sopra. Alcune volte però è trascurata; per esempio, Arist., *Av.* 600:

τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴσα|σι λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες.

Vedi anche *Nub.* 988: *Vesp.* 568.

(1) Aristofane, *Vesp.* 1015 e *Av.* 688, προσέχετε fu mutato in πρόσχετε: *Nubi* 984; la lezione Διιπολιώδη in qualche codice è Διπολιώδη che sostituisce il tribraco al proceleusmatico.

In latino è rarissimo il tetrametro di puri anapesti, come:

alius cithara sonituque potens volucres pecudesque movere.

I comici usarono nel tetrametro anapestico libertà maggiore dei Greci. Contrassero le brevi del penultimo piede e ne sciolsero la lunga; per esempio, Plaut., *Mil.* 1020:

⏑ ⏑ –́ – – – –́ – –, ⏑ ⏑ –́ – – – ⏑́⏑ –
brevin án longinquo sérmoni? tribus vérbis iam ad te rédeo

non evitarono il concorso delle brevi fra l'uno e l'altro piede ed usarono il proceleusmatico; per esempio, Plaut., *Mil.* 1011:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – –́ – –, ⏑ ⏑ ⏑́⏑ – – – –́ –
erit ét tibi exoptatum óptinget: bonum habe ánimum, ne formida.

Anche Plauto, come Aristofane, trascurò più volte la cesura; per esempio, *Pers.* 779, *Cist.* I, 2, 51. Qualche volta alla fine del primo membro usa pure l'iato e la sillaba ancipite; per esempio, *Mil.* 1055 e *Pseud.* 233:

– –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –, – ⏑́⏑ – – – –́ –
exprόme benignum ex te íngenium | urbícape occisor régum.
– ⏑́⏑ – – – ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏒
iam diu égo huic et mi hic béne volumŭs | et amícitiast antíqua.

Il **tetrametro anapestico acataletto** fu usato dai più antichi poeti latini; per esempio, Plaut., *Bacch.* 1076:

– ⏑́⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – – –́ – –
quam mágis in pectore méo foveo | quas méus filius turbás turbet.

In questo metro però v'è luogo a dubitare di due cose. Dove trovasi il tetrametro è possibile che il poeta abbia

composto due dimetri, e che gli amanuensi li abbiano scritti di seguito in una linea. Avremo quasi la certezza che sono tetrametri quando fra l'uno e l'altro membro siavi elisione, perchè questa è esclusa fra l'uno e l'altro metro anapestico; per esempio, *Pseud.* 1320:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ – – – –́ – –
quid ego húic homini faciám? satin ultr|o et argentum aufert et me inridet.

Quando invece l'ultima lunga sia sciolta in due brevi, ammetteremo con probabilità che siano dimetri come parti di un sistema.

Ammetteremo pure dimetri anzichè tetrametri nei canti anapestici quando vi troviamo frammisti dei monometri o quando col secondo membro non vi sia pausa di senso. Negli altri casi è indifferente scrivere gli uni o gli altri.

L'altro dubbio è questo, che con tutte le libertà metriche usate dai latini negli anapesti, e col nessun riguardo che ebbero all'accento delle parole, i tetrametri anapestici si possono confondere molte volte coi tetrametri trocaici. Per esempio, il verso di Plauto, *Trinum.* 838:

apage a me sis: dehinc iam certumst otio dare me: satis partum habeo

ammette queste due interpretazioni:

Chi non attribuisce all'anapesto molta libertà di forme tiene così fatti versi come trocaici [1]. Tale interpretazione però costringe ad ammettere certi passaggi rapidi ed improvvisi di ritmo, che non sono giustificati dalla situazione dramatica.

(1) Il Ritschl e il Fleckeisen interpretano spesso come trocaici i versi che lo Spengel, G. Müller e lo Studemund credono anapestici.

Altri metri anapestici.

La tripodia si distacca dal solito genere anapestico, perchè questo suolsi misurare a dipodie, laddove quella non ammette altra misura che la monopodia, e per ridurla all'altra misura converrebbe riguardarla come un dimetro brachicataletto e supporre che nel canto una pausa occupasse il tempo dell'ultimo piede. La tripodia non è adunque usata nei sistemi che accompagnano il passo, ma solo nelle parti liriche del drama. Nella doppia forma acataletta e catalettica trovasi, per esempio, in Eschilo, *Pers.* 952 e seg. = 964 e seg.:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏖ – ⏑ ⏑ – –
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.

La forma acataletta, molto più rara dell'altra, è detta da Servio metrum Aristophanium. In Aristofane, *Av.* 327-32 = 343-48 è alternata con tetrapodie:

⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́⏑ – –
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑́⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – – – –́ – –
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν·
ὃς γὰρ φίλος ἦν ὁμότροφά θ' ἡμῖν
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους κτέ.

In altri luoghi può cader dubbio se alcune serie anapestiche si debbano dividere a tripodie ovvero in una tetra-

podia e una dipodia, per esempio, Arist., *Lysistr.* 479-83 = 543-48, perchè le cesure e le pause di senso non impediscono nè l'una nè l'altra divisione.

La forma catalettica è meno infrequente, in particolar modo come clausola di periodi anapestici, trocaici, logaedici [1]; per esempio, Esch., *Pers.* 962:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – – ὀλοοὺς ἀπέλειπον
⏑ ⏑ ⏑́ – – – Τυρίας ἐκ νάου
– –́ ⏑ ⏑ – – ἔρροντας ἐπ' ἀκταῖς.

Ed anche di tutte sillabe lunghe, Eurip., *Iph. Taur.* 126:

ὦ παῖ τᾶς Λατοῦς.

Poi si trova nei peani del drama, come Esch., *Pers.* 949-61 = 962-71; Eurip., *Iph. Taur.* 126-131: *Iph. Aul.* 1043: *Jon* 146-50, 903-06: *Alc.* 908 e seg.: *Bacch.* 1160; Arist., *Av.* 1318 e seg.

V'ha chi ammette anche in Plauto la tripodia anapestica come clausola di monometri anapestici e di dimetri giambici; per esempio, nei primi versi dello Stichus, dopo tre dimetri:

credo égo miseram | Penélopam fuisse
soror suo éx animo | quae tám diu vidua

e poi

⏑̄ – ⏑̄ – ⏑̄ – ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – –
de nostris factis noscimus | quarúm viri hinc ábsunt,

ma sono ancora troppi i dubbii sulla metrica plautina perchè sia dato accertarlo.

(1) Vedi Arist., *Av.* 455; Eur., *Hec.* 199: *Med.* 909: *Herc. fur.* 797: *Jon* 508.

Del resto non si deve dimenticare che varie forme della tripodia anapestica si confondono con quelle del paremiaco e del prosodiaco. Se poi la tripodia acataletta è composta tutta di lunghe, prende la figura dell'ἴαμβος ὄρθιος. Questo però si distingue facilmente e dalla cesura dopo la terza lunga e dalla solennità del componimento. Per esempio, la invocazione di Apollo nell'*Jon* di Euripide, v. 125, non è già in anapesti, ma in ἴαμβοι ὄρθιοι:

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔
ὦ Παιὰν ὦ Παιάν,
εὐαίων εὐαίων
εἴης ὦ Λατοῦς παῖ.

Della **pentapodia** anapestica v'è un solo esempio accertato negli *Acarnesi* di Aristofane, v. 285 = 336:

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
ἀπολεῖς ἄρ' ὁμήλικα τόνδε φιλανθρακέα.

Il **trimetro** anapestico non è un vero metro, ma ebbe origine dallo scrivere un dimetro e un monometro in una linea. Havvi cioè qualche rarissimo esempio, in cui fra il dimetro e il monometro manca la cesura, sicchè pare tutta una serie; per esempio, Arist., *Vesp.* 752:

◡ ◡ ⊥́ – – ◡ ◡ ⊥́ – – ◡ ◡ ⊥́ – –
ἵν' ὁ κήρυξ φησί, τις ἀψήφι-στος; ἀνιστάσθω.

Gli Alessandrini però ne formarono un verso di forma catalettica, l'invenzione del quale è attribuita al poeta Simmias, onde ebbe il nome di μέτρον Σιμμίειον. Ci fu conservato uno solo di questi versi da Efestione, 8:

– ◡́ ◡ – – ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – –
'Εστία ἁγνά, ἀπ' ἐυξείνων μέσα τοίχων.

Plauto lo imitò, *Trucul.* I, 2, 106 e *Curc.* I, 2, 68-70.

Dice Mario Vittorino, 2, 3, che Alcmano usò pure il trimetro catalettico, e ne reca questo esempio latino:

– ⏗ ⏑ ⏑ – – ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –
quamvis ego per montes alacer properarem,

e nella forma

⏑ ⏑ ⏗ – – ⏑ ⏑ ⏗ – – ⏑ ⏑ ⏗ ⏒
Superat montes pater Idaeos nemorumque

lo chiama messeniacum o embaterion, quod est proprium carmen Lacedæmoniorum. Id in proeliis ad incentivum virium per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum pugnæ initium.

CAPO VI.

I Metri di genere doppio.

I Trochei.

Il trocheo è un piede di genere doppio (γένος διπλάσιον, ἰαμβικόν) perchè l'arsi sta alla tesi nel rapporto di 2 : 1; esso poi è, come il dattilo, un piede discendente, perchè incomincia con l'arsi e termina con la tesi. Nella forma originaria del trocheo l'arsi cade sopra una sillaba lunga, ‒́ ◡; ma poi questa lunga fu anche sciolta in due brevi, ed il trocheo potè essere rappresentato da tre sillabe ◡́◡ ◡ (τριβραχύς); in questa forma diventa più rapido e più vivace. Gli antichi chiamarono questo metro col doppio nome di τροχαῖος e χορεῖος, indicando col primo la sua rapidità, derivante dalla pronta alternativa dell'arsi con la tesi, con l'altro il ritmo del ballo. E in effetto, come l'anapesto è il ritmo del passo, così il trocheo è il ritmo proprio del ballo, e perciò più conforme alla vivacità comica che alla dignità tragica. Alcuni scrittori antichi chiamano χορεῖος la forma bisillaba ‒́ ◡, τροχαῖος la trisillaba ◡́◡ ◡ [1]; ma il maggior

---

(1) Vedi Cicerone, *Orat.* 64, 217; Quintiliano, *Inst. Or.* 9, 4, 80.

numero dei grammatici non fa veruna distinzione fra i due nomi. Non ha poi alcuna importanza la distinzione introdotta da qualcuno degli scrittori più tardi fra trocheo, come quello che ha l'arsi lunga per natura, come σῶμα, e coreo, che ha la lunga per posizione, come λεπτός. Le tre brevi si trovano già nel più antico poeta che abbia usato ritmo trocaico, in Archiloco. È da osservare soltanto che anticamente lo scioglimento del trocheo, come quello dell'anapesto, è molto raro. In progresso di tempo diviene frequente, ma più nel primo piede della dipodia che nel secondo.

I metri trocaici soglionsi misurare a dipodie, aggruppate sotto una percussione principale. Nell'ultima sillaba della dipodia, che sta davanti alla percussione della dipodia seguente, è lecito usare la lunga irrazionale, di maniera che la dipodia può avere la doppia forma ⏒́⏑⏒⏑ e ⏒́⏑⏒⏒. I comici latini estesero questa libertà anche al primo piede d'ogni dipodia ⏒⏑̄⏒⏑̄, sicchè i loro versi vengono distinti dai versi greci col nome di versus italici. La doppia forma della dipodia offre al poeta il modo di dare al verso trocaico espressioni diverse; dove egli cerca la rapidità d'un ritmo vivace, usa la dipodia pura, e la rende ancor più concitata con lo scioglimento della lunga; dove vuole ritardare il ritmo e dargli gravità, abbonda di spondei. Qualora allo scioglimento della lunga vada unita la sillaba irrazionale, il trocheo prende la figura metrica dell'anapesto, ma ne differisce ritmicamente e per il posto della percussione e per la durata della lunga, ⏑́⏑ ⏑̄. L'esistenza dell'anapesto ci assicura che l'elemento ritmico del verso non è il piede ma la dipodia. Dove poi nei canti lirici troviamo membri composti di trochei puri, quando il numero dei piedi sia pari, non v'è difficoltà ad ammettere la misura dipodica; ma dove sia dispari, cioè tripodia o pentapodia, la loro misura è incerta, perchè quelle serie possono avere il valore ritmico di vere tripodie o pentapodie, e in questo caso vanno misurate a monopodie; ma possono anche essere membri bra-

chicataletti, cioè la tripodia avere il valore ritmico di tetrapodia e la pentapodia di esapodia:

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓   –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

e seguire la misura dipodica.

Oltre alle varie forme che può prendere il trocheo, i poeti usarono per esso in qualche luogo anche il dattilo ciclico. Questo si trova già in un frammento di Epicarmo, *Odyss.* 1:

– ⏑ –⏑⏑ – ⏑ – – –⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
τοῖς Ἐλευσινίοις φυλάσσων δαιμονίως ἀπώλεσα.

I primi tragici restrinsero l'uso del dattilo ad alcuni nomi proprii che non entravano nel metro trocaico; Euripide lo estese a tutti i nomi proprii; per esempio, *Orest.* 1535:

– ⏑ – ⏑ –⏑⏑ – ⏑
σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε.

In altri casi il dattilo si spiega o perchè una vocale davanti a liquida perde quasi tutta la sua durata (cfr. p. 169) come Arist., *Ach.* 318, τὴν κεφ(α)λήν, o mediante la sinizesi, come Eur., *Iph. Aul.* 860 e *Or.* 751, leggendo Τυνδάρεω trisillabo, o mediante la ι consonantizzata, come Arist., *Ecles.* 1156 διά. I poeti latini usarono il dattilo più liberamente dei Greci, e non solo nel primo piede del verso, dove fu sempre ammessa una certa libertà, ma pure in altri posti. Però in questo dattilo le due brevi sono per lo più le due prime sillabe d'una parola; esso non si contiene in una parola dattilica, qualora non sia un quadrisillabo con l'ultima vocale elisa; per esempio, Plaut., *Trinum.* 8, *luxuriae indidit*, o un plurale in *ibus*, dove forse nasceva la elisione egualmente. E nemmeno vien formato il dattilo da due parole la prima delle quali abbia termine trocaico,

se non è una preposizione o altra voce strettamente congiunta all'altra parola; per esempio, *inter eos*, Pl., *Cat.* II, 3, 31; *iste quidem*, *Merc.* 945. Il dattilo con la lunga sciolta in due brevi, cioè il proceleusmatico, non si trova che in alcuni luoghi di Plauto [1]. Del resto le quattro brevi di seguito non sono ammesse in generale nel ritmo trocaico, se le due prime non sono in tesi e le altre due nell'arsi del piede seguente, ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑.

Nel ritmo giambo-trocaico non vale la regola: « vocalis ante vocalem corripitur », che vedemmo applicarsi al dattilo-anapestico. Troviamo soltanto pochi esempi di un'arsi sciolta, in cui la sillaba non colpita dalla percussione è abbreviata davanti a vocale; per esempio, Soph., *Oed. R.* 167:

— ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
ὢ πόποι ἀνάριθμα γάρ φέρω.

E così *Trachin.* 846: *El.* 164; Eurip., *Hec.* 1091: *Alc.* 121. I comici latini nell'arsi sciolta dei versi giambici trocaici e cretici, in luogo di elidere la vocale lunga di un monosillabo davanti ad altra vocale, usano abbreviarla.

I Membri trocaici.

I membri del genere giambo-trocaico, secondo un'antica teoria, giungevano fino alla durata di diciotto tempi primi, cioè di tre dipodie. Le serie maggiori non potevano più essere dominate da una sola percussione principale, ma si dividevano in più membri. Però la maggior parte dei membri

(1) Vedi *Menaechm.* 119: *Asin.* 634, 673: *Mil.* 1437: *Trinum.* 264: *Pseud.* 136, 1241: *Aul.* v, 21: *Most.* II, 1, 49.

non è in fatto maggiore di dodici tempi primi, cioè della tetrapodia.

La dipodia acataletta o monometro trocaico, -◡-◡̄, trovasi principalmente nei sistemi trocaici, ed anche come clausola di versi giambici, cretici, dattilo-epitriti; per es., Soph., *Antig.* 364 e 375:

- ◡ - - ξυμπέφρασται, - ◡ - - ὅς τάδ' ἔρδει.

Poi *Trachin.* 498; Eurip., *Or.* 967; Arist., *Vesp.* 1013; Plaut., *Amph.* 287. Nella forma catalettica è anche unita a maggiori serie trocaiche; per es., Soph., *El.* 507 e 513:

- ◡ - τᾷδε γᾷ - ◡ - οὔ τί πω.

Philoct. 137; Arist., *Thesm.* 959; Terent., *Phorm.* III, 2, 1: *Eun.* II, 31. In questa forma la dipodia prende la figura metrica del cretico, dal quale però differisce nella durata, essendo il cretico un piede di cinque tempi, laddove la dipodia ha il valore ritmico di sei tempi o per τονή, -◡ ⊔, o mediante la pausa -◡-∧; per es., Esch., *Choeph.* 586:

- ◡ ⊔ - ◡ ⊔ - ◡ ⊔
πότνιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων.

La tetrapodia acataletta è usata come membro del tetrametro, ma da sè sola è metro rarissimo. Si trova qua e là in forma pura; per esempio, Aristoph., *Acharn.* 280:

- ◡ - ◡ - ◡ - ◡
οὗτος αὐτός ἐστιν οὗτος,
βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε,

e spesso con una o più arsi sciolte; per esempio, Esch., *Eum.* 496 ed Eurip., *Phoen.* 1030:

— ◡ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡
πολλὰ δ'ἔτυμα παιδότρωτα
◡◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡◡ ◡
ἔφερες ἔφερες ἄχεα πατρίδι.

Vedi anche Esch., *Prom.* 415-17: *Sept.* 352; Eurip., *Phoen.* 247, 640 e seg., 645, 649, 664, 678. Nei sistemi trocaici, usati principalmente nella comedia attica, il secondo piede suol essere irrazionale, e così la tetrapodia è un vero dimetro, che gli antichi chiamano Alcmanium od anche Anacreonteum.

La tetrapodia catalettica è il membro più frequente e come il tipo della strofa trocaica nella tragedia. Gli antichi lo chiamano Εὐριπίδειον ed anche ληκύθιον [1], e lo riguardavano come il metro proprio della passione tragica. I trochei per lo più sono puri e bisillabi, di maniera che negli antichi si trova pure il nome di heptasyllabon choriacon; per esempio, Eurip., *Phoen.* 239:

— ◡ — ◡ — ◡ —
νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης.

Nondimeno lo scioglimento della lunga non è senza esempi; Esch., *Eum.* 497 e 505:

◡◡ ◡ — ◡ — ◡ ⊔ — ◡ — ◡ — ◡ —
ἄκεά τ' οὐ βέβαια τλάμων μάταν παρηγορεῖ.

Meno rari sono gli esempi in Euripide, *Phoen.* 638 e seg., 657 e seg., 643 e seg., 662 e seg. Lo scioglimento non si corrisponde necessariamente fra strofa e antistrofa, ma al

(1) Questo nome allude ad uno scherzo di ARISTOFANE, *Rane* 1200, dove il poeta canzona l'uniformità dei versi di Euripide.

trocheo bisillabo può corrispondere il trisillabo; per esempio, Eurip., *Iph. Aul.* 236 e 247, 264 e 276: *Phoen.* 642 e 661, 646 e 665. Al termine di questa tetrapodia i comici greci usano anche la sillaba ancipite. I comici latini ammettono e lo spondeo e il dattilo in ciascuno dei tre primi piedi; per esempio, Plaut., *Epid.* I, 1, 3: *Cas.* V, 3, 15 e segg.: *Pseud.* 211: *Trin.* 247:

⏑⏑ ⏑ – – – ⏑ – ibi illa pendentém ferit
–⏑ ⏑ – – – ⏑ – iam ámplius orat: non satis
⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – íd est mali ni etiam ámpliust.

Sembra che Archiloco abbia usato la tetrapodia catalettica come προῳδός d'un verso giambico, perchè la troviamo fra le imitazioni di Orazio, *Carm.* 1, 28:

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –
Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar.

Eschilo amò usarla come membro d'un periodo maggiore, o composto di due membri, per esempio, *Agam.* 176:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα τὸν πάθει μάθος,

o di tre membri, come *Agam.* 442 e 461:

ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀν|τήνορος σποδοῦ γεμίζον λέβητας εὐθέτους.

Euripide la usa più volte come verso; per esempio: *Phoen.* 239 e 245, 638 e segg.: *Hel.* 215-18; e così Plauto, *Epid.* I, 1, 13 e segg.: *Cas.* V, 3, 13-17: *Trin.* 247 e segg.: *Pseud.* 211:

dúnamin domi habent máxumam
si mihi non iam huc cúlleis
óleum deportátum erit.

La tripodia acataletta è detta μέτρον ἰθυφαλλικόν, perchè usata nei canti dionisiaci portando il φάλλος, e avrebbe avuto origine dal triplice grido Βάκχε Βάκχε Βάκχε [1]. La lunga dell'ultimo piede non è mai sciolta nei Greci e rare volte quelle degli altri due [2]. I Latini usarono molto maggiore libertà, sciogliendo anche la lunga dell'ultimo piede; per esempio:

– ∪ – – ∪∪ ∪
quom úsus est ut pudeat.

L'itifallico è troppo breve per essere adoperato κατὰ στίχον, nè quest'uso si trova che in tempi molto tardi. All'opposto è bene adatto come clausola di serie dattiliche, anapestiche, giambiche, trocaiche, logaediche. In Archiloco, al quale

(1) Vedi *Ateneo* 14, p. 622; HEPHAEST., c. 6; ATILIO, p. 293; MAR. VICT. 2, 5; TERENZIANO, v. 2600, la dice φαλλικόν. PLOZIO, 4, 5, la deriva dal grido εἶθε μ' ἰθύφαλλε. CESIO BASSO dà questo esempio di canto fallico:

Huc ades Lyaee
Bassareu bicornis
Mænalie bimater
crine nitidus apto
luteis corymbis;
hedera te coronet
hasta viridis armet
placidus ades ad aras
Bacche Bacche Bacche.

(2) Vedi ARIST., *Ran.* 1490; SOPH., *Antig.* 800.

viene attribuita l'invenzione dell'itifallico, già si trova come clausola; *fr.* 103 e 83:

– ◡◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – –
τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ | καρδίην ἐλυσθείς.
◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
ἔωθεν ἕκαστον ἔπῖνεν· | ἐν δὲ βακχίῃσιν.

Come ἐπῳδικόν del trimetro giambico in *Anacreonte, fr.* 88:

κοὺ μοχλὸν ἐν θύρῃσι διξῇσι βαλὼν
ἥσυχος καθεύθει.

E come ἐπῳδικόν sembra averlo adoperato Callimaco, perchè da Terenziano, v. 2940, e da Basso, p. 288, vien detto « epodus Callimachi ». Vedi inoltre Esch., *Pers.* 131; Eur., *Phoen.* 1030, 1033; Plauto, *Pseud.* 141. Alcune volte l'itifallico, come l'adonio, non è nemmeno diviso mediante la cesura dal verso a cui succede; per esempio, Soph., *Philoct.* 693:

◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ – ◡
παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον βαρυβρῶτ' ἀποκλαύ
σειεν αἱματηρόν.

Vedi Pind., *Ol.* 5, 5; Arist., *Ran.* 884. Anche come προῳδικόν trovasi in Eschilo, *Suppl.* 154, 168.

L'itifallico può avere un doppio valore ritmico; quello cioè di tripodia e quello di tetrapodia brachicataletta, ⏗◡–◡ ⏗ –. Il valore di tetrapodia è confermato dalla predilezione che i Greci ebbero in questa serie per l'ultima sillaba lunga, e da ciò che non sciolgono in due brevi la penultima lunga, come quella che ha il valore d'un piede intero. Anche Efestione e Servio lo definirono come un dimetro brachicataletto. Quando ha il valore di tetrapodia l'itifallico può seguire la misura dipodica, e dovremo am-

mettere sempre quel valore, dove sia congiunto a versi che seguono questa misura, come anapesti, giambi, dattili, ciclici. Pare inoltre che l'itifallico debba interpretarsi a questo modo nel verso che ha l'apparenza di due itifallici uniti; Saffo, *fr.* 84:

– ◡ – ◡ – – – ◡ – ◡ – – ∧

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι χρύσιον λίποισαι.

In altri luoghi può essere incerto quale sia il suo valore ritmico; certamente quello di tripodia semplice non si può escludere, perchè sembra che nel ritmo trocaico la tripodia sia una delle serie più antiche.

La tripodia catalettica, detta da Diomede hypodochmius, trovasi come προῳδός ed ἐπῳδός di altri versi; per esempio, Eurip., *Iph. Aul.* 235 e seg., 294 e seg.:

– ◡ – ◡ – καὶ κέρας μὲν ἦν
– ◡ – ◡ – ◡ – δεξιὸν πλάτας ἔχων.

– ◡ – ◡ – ◡ – ἅιον καὶ ναυβάταν
– ◡ – ◡ – εἰδόμαν λεών.

Vedi ib. 256, *Or.* 964; Arist., *Lys.* 1307; con versi giambici, Eur. *Phoeniss.* 647; Aesch., *Agam.* 1001; in principio di strofa dattilo-trocaica, Simonide, *fr.* 58. Altra volta più tripodie formano un periodo; per esempio, Eur., *Phoen.* 1023:

– ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ –

μιξοπαρθένος | δάιον τέρας | φοιτάσι πτεροῖς,

ed anche senza cesura; Eur., *El.* 865:

καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ

Nei manoscritti ora sono unite in un verso ed ora divise.

Nè mancano esempi d'iato e di sillaba ancipite; per esempio, Soph., *Oed. R.* 1217:

εἴθε σ' εἴθε σε | μήποτ' εἰδόμαν.

L'unione di tripodie catalettiche si trova più spesso nei Latini; per esempio, Plaut., *Bacch.* 645:

núnc amanti ero | filio senis,

ed anche con elisione, iato e sillaba ancipite; Plaut., *Most.* 315: *Pseud.* 1293, 1302:

nam illi ubi fui ind'e éffugi foras
vír malus viro | óptumo obviam it
crédo equidem potĭs | ésse te scelus.

La pentapodia trocaica acataletta ha solitamente il valore ritmico di una esapodia brachicataletta; per esempio, Esch., *Agam.* 989:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ⊔ –
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὁμῶς ὑμνῳδεῖ.

Cfr. Eurip., *Phoen.* 248: *Med.* 642. Alcune volte la misura dipodica di questa serie è indicata dalla sillaba irrazionale del secondo piede; per esempio, Eur., *Med.* 642:

ὀξύφρων κρῖνοι λέχη γυναικῶν.

Alla fine di lunghi periodi si trova pure la forma catalettica, la quale non può essere ridotta ad esapodia se non mediante la pausa; ma quando abbia le tesi brevi, può misurarsi a monopodie; per esempio, Eurip., *Orest.* 1482:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
φασγάνων δ' ἀκμὰς συνήψαμεν.

L'esapodia acataletta può sempre valere come un trimetro trocaico misurato a dipodie. Questo valore si manifesta principalmente nell'uso delle sillabe irrazionali; per esempio, Arist., *Vesp.* 1066:

– ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ – –
ἀλλὰ κἀκ τῶν λειψάνων δεῖ τῶνδε ῥώμην.

L'esapodia nella forma catalettica trovasi già fino da Archiloco, *fr.* 99:

– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ –
Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην.

Quando ha i piedi puri può essere una esapodia misurata a monopodie, come nell'esempio recato, e in Esch., *Sept.* 351, 361; Soph., *Antig.* 359: *Oed. Col.* 1686, 1713; Eur., *Phoen.* 1568: *Iph. Aul.* 293. Quando invece abbia la lunga irrazionale, è un trimetro catalettico, a misura dipodica; per esempio, Eur., *Hel.* 171.

Vi fu chi contestò l'esistenza del trimetro trocaico [1], e volle dividere i trimetri apparenti in una tetrapodia ed una dipodia. Questo può essere vero dove fra la tetrapodia e la dipodia siavi cesura; ma dove sarebbe necessario spezzare una parola per dividere i due membri, sembra più ragionevole ammettere l'esistenza del trimetro; per esempio, Arist., *Vesp.* 1064:

– ◡ – ◡ – ◡ ◡◡ ◡ – ◡ – ⏑̄
οἴχεται κύκνου τ' ἔτι πολιώτεραι δή,

e così 1066, 1095, 1097: *Av.* 233: *Ran.* 229; Eur., *Hel.* 238. Badisi poi di non confondere l'esapodia o trimetro trocaico col citato verso di Saffo, che ha l'apparenza di due itifallici, ma diverso valore ritmico (cfr. pag. 291).

---

(1) Vedi il Bentley *ad Cic. Tusc.* 3. 12.

Il Tetrametro trocaico.

Il tetrametro trocaico, come l'anapestico, è formato da un dimetro acataletto e da uno catalettico:

⏔ ⏑ – ⏓ ⏔ ⏑ – ⏓ ⏔ ⏑ – ⏓ ⏔ ⏑ –
ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφὴς | ἀμφὶ δ'ὀφθαλμοῖς φόβος.

I due membri sono separati dalla cesura fino dagli esempi più antichi; Archiloco, *fr.* 56:

τοῖς θεοῖς τίθει τὰ πάντα | πολλάκις μὲν ἐκ κακῶν
ἄνδρα ὀρθοῦσιν μελαίνῃ | κειμένους ἐπὶ χθονί,
πολλάκις δ'ἀνατρέπουσι | καὶ μάλ' εὖ βεβηκότας.

La cesura fu mantenuta rigorosamente dai lirici e dai tragici, eccetto Esch., *Pers.* 165 e Soph., *Philoct.* 1402, dove si suppone errata la lezione. La cesura è rafforzata più volte dall'anaphora; per esempio, Archil., *fr.* 69:

νῦν δὲ Λεώφιλος μὲν ἄρχει | Λεώφιλος δ' ἐπικρατεῖ,
Λεωφίλῳ δέ πάντα κεῖται | Λεωφίλου δ'ἀκούεται.

Cfr. Soph., *Oed. Col.* 1067; Eur., *Cycl.* 363. Fra l'uno e l'altro membro non ha luogo iato o sillaba ancipite. Poco invece badarono Sofocle ed Euripide a far coincidere con la cesura il mutamento di personaggio; per esempio, Soph., *Philoct.* 1404:

αἰτίαν δὲ πῶς 'Αχαιῶν | φεύξομαι; ΦΙ. μὴ φροντίσῃς.

Cfr. 1402, 1405; Eur., *Phoen.* 605, 611-13, 615, 618: *Jon* 539, ecc. I comici trascurarono spesso la cesura ordinaria

e ve ne sostituirono una dopo l'arsi del quarto piede; per esempio, Arist., *Nub.* 623:

σπεύδεθ' ὑμεῖς καὶ γελᾶτ'· ἀνθ' ὧν λαχὼν Ὑπέρβολος,

ma si trovano pure tetrametri senza alcuna delle due; per esempio: Arist., *Av.* 1101:

τοῖς κριταῖς εἰπεῖν τι βουλό|μεσθα τῆς νίκης πέρι.

Per altre cesure secondarie non fu stabilita alcuna regola, eccetto che i lirici e i tragici evitarono la cesura prima della penultima arsi qualora stesse avanti parola polisillaba con l'ultima lunga, perchè il termine spondaico di una parola lunga avrebbe fatto l'impressione che il verso fosse finito. Havvi un solo esempio tragico contrario a questa regola; Eurip., *Hel.* 1644:

οἵπερ ἡ δίκη κελεύει μ'· ἀλλ'ἀφίστασθ' ἐκποδών,

dove il Porson corregge ἀφίστασ'. I comici usarono anche questa libertà; per esempio, Arist., *Nub.* 577, 581.

L'uso della lunga irrazionale e la facoltà di sciogliere l'arsi in due brevi offrivano modo al poeta di dare ai tetrametri varietà ed espressioni diverse. L'abbondanza delle brevi li rendeva naturalmente leggeri e saltellanti; l'uso delle lunghe più gravi e tranquilli. Nei poeti lirici non è raro il tetrametro puro, come nel primo e nel terzo dei versi di Archiloco recati sopra, e Solone, *fr.* 33, 2: 34, 1. Nel drama invece sono rarissimi, e usati soltanto dove il poeta cerca un effetto particolare, sicchè per lo più hanno pure qualche arsi sciolta; per esempio, Arist., *Av.* 276:

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –

τίς πότ' ἔστ' ὁ μουσόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης.

Comunemente e nella tragedia e nella comedia il tetrametro ha due tesi irrazionali, non di rado anche tre; per esempio, Arist., *Av.* 286:

— ◡ — — — ◡ — — — ◡ — — — ◡ ⏓
αἵ τε θήλειαι προσεκτίλλουσιν αὐτοῦ τὰ πτερά.

Lo scioglimento dell'arsi è raro nei lirici, ma in progresso di tempo diviene via via più frequente; comincia in Eschilo, cresce in Sofocle ed Aristofane, ed ancor più in Euripide, principalmente nell'*Oreste* e nelle *Fenisse.* Comunemente vien sciolta la prima arsi della dipodia, e poichè il primo piede di questa non ha sillaba irrazionale, incontrasi molto più spesso il tribraco ◡́◡ ◡ — ◡̄ che l'apparente anapesto — ◡ ◡◡ ◡̄. Il primo si trova già nei lirici; per es., Solone, *fr.* 33, 3:

◡́◡ ◡ — ◡̄ ⏔ ◡ | — ◡̄ ⏔ ◡ — ◡ ⏔ ◡ —
περιβαλὼν δ' ἄγραν ἀγασθεὶς οὐκ ἐπέσπασεν μέγαν,

laddove dell'anapesto non havvi in essi esempio accertato. Questo si trova in Aristofane; per esempio, *Av.* 285:

◡́◡ ◡ — ◡̄ ⏔ ◡ ◡◡ ◡̄ ⏔ ◡ — ◡̄ ⏔ ◡ —
ἅτε γὰρ ὢν γενναῖος ὑπὸ τῶν συκοφαντῶν τίλλεται.

In generale fu evitato di rappresentare la lunga sciolta con parola bisillaba; ma in Euripide non mancano esempi; *Orest.* 740:

◡́◡ ◡ — ◡ ⏔ ◡ — ◡ ◡́◡ ◡ — ◡ — ◡ —
χρόνιος· ἀλλ' ὅμως τάχιστα κακὸς ἐφωράθη φίλοις.

L'arsi del penultimo piede non è sciolta quasi mai, perchè sulla fine del verso le due brevi turbano l'andamento del ritmo. Solo in Euripide e nei comici s'incontra qualche esempio, per dare al verso qualche particolare espressione;

per esempio, in Euripide due volte nella parola πολέμιος pronunziata enfaticamente, *Jon* 1253, *Phoen.* 609:

⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑̄   ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏓
ἀνόσιος πέφυκας. ΕΤ. ἀλλ' οὐ πατρίδος ὡς σὺ πολέμιος.

Vedi Arist., *Vesp.* 342, 461: *Nub.* 581: *Av.* 276; nei quali esempi è da osservare che il penultimo e l'ultimo piede sono uniti in una parola.

Sull'uso del dattilo nel metro trocaico abbiamo parlato in principio di questo capo, p. 284 e seg.

Dal diverso modo in cui fu trattato il tetrametro ne' varii generi di poesia, gli antichi grammatici distinsero il metrum archilochium, cioè il lirico, che era più regolare e limitato nell'uso delle varie forme, e poi i metri: tragicum, comicum, satyricum.

Dai Latini il tetrametro trocaico fu detto « versus septenarius ». Mario Vittorino, 2, 2, lo chiama « aptum festinis narrationibus: est enim et agitatum et volubile ». I comici latini lo trattarono con libertà molto maggiore che i Greci; non già nella cesura, che anzi mantennero più rigorosamente di Aristofane, spesso però congiunta ad una cesura minore dopo la prima dipodia; per es., Plaut., *Curc.* 326:

né me ludas. | íta me amabit || quam égo amo ut ego hau méntiar,

bensì in tutte le altre regole seguìte dai Greci. Fra i due membri pare che ammettessero l'iato, benchè in questa parte i critici non siano d'accordo ed alcuni vogliano mutare la lezione dove si trova [1]. Certo sembra doversi ammettere e giustificare dove fra i due membri cada una pausa di senso; per esempio, Plaut., *Amphitr.* 318 e *Menaechm.* 219:

(1) Ammettono l'iato il Ritschl, che prima lo voleva allontanare, lo Spengel, il Christ; lo nega W. Müller. *Plaut. Prosod.*, p. 542-607.

cárnufex non égo te novi? | ábin e conspectú meo.
spórtulam cape átque argentum: | éccos tris nummós habes.

ovvero quando il secondo membro incomincia con una parola importante, prima della quale si fa naturalmente uno stacco per tirare il fiato. Rimane però sempre un certo numero di esempi che non hanno veruna giustificazione [1].

Molto maggiori libertà si presero i comici nella quantità delle sillabe e nella forma dei piedi. Essi ammettono la lunga irrazionale, non solo nel secondo piede della dipodia, ma in tutti i posti, eccettuato il penultimo, sicchè il tetrametro latino ha questo schema:

– ⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏑ –

Il sesto piede suol essere spondaico, quasi a controbilanciare la leggerezza del settimo, che è puro. Spesso le arsi sono sciolte, e in luogo del trocheo sta pure il dattilo ciclico, principalmente nel primo piede, la cui forma è più libera. Qui si trovano pure gli usi generalmente evitati del dattilo, cioè il dattilo compreso in una parola dattilica o in due parole la prima delle quali terminasse in un trocheo; per esempio, Plaut., *Mil.* 1148 e 1192:

–⏑ ⏑ – – –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ómnia dat donó sibi ut habeat: | íta ego consiliúm dedi.
–⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑⏑ – – ⏑ –
ílle iubebit me íre cum illa ad | pórtum ego adeo ut tú scias.

Nella forma del quarto e del terzo piede i Latini mantennero certe restrizioni. Se la cesura cade dopo il quarto,

(1) Vedi, per es., PLAUT., *Mil.* 1402: *Amph.* 868: *Merc.* 957; *Menaechm.* 399, 435, 667, 1091: *Capt.* 861: *Asin.* 347, 519: *Bacch.* 612, 614.

questo non può essere che un trocheo o uno spondeo, ma non un dattilo o un anapesto. Se la cesura cade dopo l'arsi del quarto piede, il terzo dev'essere un trocheo puro od un tribraco; per esempio, Plaut., *Trin.* 1128: *Rud.* 1222:

–⏑ ⏑ – – –⏑ ⏑ – –, –⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏓
síquid amicum érgá bene féci aut | cónsului fidéliter
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
ómnian licét licet | tibi rúsum refero grátiam.

Il tetrametro acataletto, detto versus Anacreonteus, e dai Latini octonarius, per distinguerlo dal settenario catalettico, trovasi già in Alcmano, *fr.* 68:

– ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
Δουρὶ δὲ ξυστῷ μέμηνεν Αἴας αἱματᾷ τε Μέμνων,

e più in Anacreonte, che lo usa insieme al catalettico; vedi *fr.* 75-77. Senza cesura fra i due dimetri s'incontra nei *fr.* 76 e 78:

κλῦθί μευ γέροντος εὐέ|θειρε χρυσόπεπλε κούρα.

Si trova poi nei sistemi trocaici. Come verso indipendente lo usarono i comici latini con le stesse regole del tetrametro catalettico, sì per la cesura che per la forma dei piedi e le libertà prosodiche. Fra i due membri troviamo pure l'iato; per esempio, Plaut., *Merc.* 341:

miser amicam mihi paravi | ánimi causa prétio eripui.

Il tetrametro brachicataletto è un'apparente ettapodia, composta di una tetrapodia trocaica unita all'itifallico, che ha il valore di tetrapodia. Secondo Efestione era uno dei metri trocaici più usati:

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ ⏗ –

Il più antico esempio trovasi in Saffo, *fr.* 85:

ἔστι μοι καλὰ πάις χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μορφὰν | Κλᾶις ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν | πᾶσαν οὐδ' ἐράννας.

La lunga irrazionale è usata solo nella tetrapodia, dovendo l'itifallico essere puro.

Secondo Efestione, c. 6, molti usarono un pentametro trocaico, di cui rimane un esempio di Callimaco:

– ◡ – ◡̄ – ◡ – ◡̄ – ◡ – ◡̄ – ◡ – ◡̄ – ◡ –
ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου
ἀμφορεύς, πολὺς δὲ Λεσβίης ἄωτον νέκταρ οἰνάνθης ἄγων.

Questo sarebbe già un ipermetro, perchè con le lunghe irrazionali oltrepassa la misura di trenta tempi. Forse il dotto alessandrino imitò un piccolo sistema composto di tre membri, cioè d'un dimetro, d'un monometro e d'un altro dimetro, ch'egli trovò scritto in una sola linea; per es., Arist., *Lysistr.* 1070:

ὥσπερ οἴκαδ' εἰς ἑαυτῶν,
γεννικῶς, ὡς
ἡ θύρα κεκλείσεται.

I Giambi.

Il giambo è metro di genere doppio, come il trocheo, e differisce da questo soltanto perchè incominciando con la tesi è metro ascendente, e perciò più vivace. Il ritmo è identico, perchè contandosi il valore ritmico della serie dalla prima arsi, una serie giambica non è che una serie trocaica con anacrusi:

–́ ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑
⏑, –́ ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, – ⏑ –

Nella forma più semplice del giambo la percussione cade sopra una sillaba lunga; ma potendosi questa sciogliere in due brevi, il piede ha pure figura di tribraco, ⏑ ⏑́⏑. I versi giambici, come i trocaici, sogliono essere misurati a dipodie, e la tesi che precede l'arsi principale della dipodia può avere la sillaba irrazionale. Segue pertanto che mentre nelle serie trocaiche possono avere figura di spondeo i piedi pari, nelle giambiche possono averla i piedi dispari:

–́ ⏑ – ⏒, –́ ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒
⏒ –́ ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –

Se nel piede, che ha la lunga irrazionale, l'arsi è sciolta in due brevi, il giambo prende la figura metrica del dattilo – ⏑́⏑, dal quale però differisce e per il posto della percussione e per la durata della sillaba irrazionale. Nello sciogliere le arsi e nell'allungare le tesi il giambo segue le stesse regole del trocheo. È da osservare soltanto che la prima sillaba d'una serie, essendo un'anacrusi, cioè fuori del tempo ritmico, può essere lunga anche nelle serie giambiche pure. Come le serie trocaiche ammettono il dattilo ciclico, così le giambiche ammettono l'anapesto, ed anzi molto più spesso, come diremo parlando dei singoli metri.

Nelle serie giambiche catalettiche, come in tutte quelle di metro ascendente, la penultima lunga ha spesso il valore d'un piede intero, altrimenti la serie verrebbe a mancare d'una percussione, e quindi d'un piede (cfr. p. 108); per esempio:

⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

Così però non vanno interpretate quelle serie che non

sono altro che metri trocaici con anacrusi, e che secondo gli antichi sarebbero ipercataletti.

Il giambo, come piede di genere doppio, ha lo stesso carattere fondamentale del trocheo, cioè la vivacità e l'impeto d'un metro ballabile, ed anzi come metro ascendente ha maggiore slancio. In effetto esso trovavasi nei canti festivi ed orgiastici del culto di Cerere e di Bacco, e di là passò nella poesia di Archiloco. Ma questo carattere è molto temperato dalla varietà delle sue forme; esso rimane nei versi coi piedi puri e composti di membri brevi; ma si attenua con le tesi lunghe e col crescere dei membri. Mentre nei trochei il membro più frequente è la tetrapodia, nel giambo è l'esapodia; e se a questa, che è la maggior serie semplice, s'aggiungono le sillabe irrazionali, il carattere ballabile si perde e il tono s'accosta al favellare comune.

L'etimologia del nome ἴαμβος è incerta; la più verosimile è da ἰάπτειν nel significato di *ferri, moveri*, e sarebbe un ritmo di ballo, ovvero nell'altro significato di *conviciis insectari, dicta iaculari* (Quintil., 6, 3, 43); est enim hoc carmen aptum lacerationi et conviciis (Mar. Vict., 2, 4) [1].

---

(1) Gli antichi dànno una etimologia favolosa, ma che non è senza importanza per il carattere e l'uso di questo piede. Dicono cioè che quando Cerere, vagando in cerca della figliuola, giunse ad Eleusi, una serva del re Celeo, di nome Ἰαμβη, fece ridere l'afflitta dea con versi faceti. Altre etimologie recate dagli antichi sono: ἰέναι βάδην, ἰαμβίζειν per ὑβρίζειν; vedi Plotius, p. 498; Diomed., p. 477; cfr. Schol. Hephaest. c. 3, p. 132, dove ἰαμβίζειν è derivato da ἴον βάζειν, τοῦτ' ἔστι λόγους μεστοὺς πικρίας λέγειν· ἔστι δὲ τὸ μέτρον λοιδορικόν; cfr. Tricha, p. 256. Lo stesso scoliaste, a p. 152, riferisce l'opinione che il giambo avesse una breve e una lunga διά τὸ τὴν ὕβριν ἐξ ὀλίγης ἀρχομένην αἰτίας εἰς μέγα λήγειν κακόν! e se ne richiama ad Omero Δ 442.

I Membri giambici.

La minima serie giambica è la dipodia o monometro giambico. Nella forma catalettica ha la figura del ποὺς βακχεῖος. Si nella forma compiuta che nella catalettica si trova nei lirici e nel drama frammista ad altre serie giambiche, ovvero come προῳδός ed ἐπῳδός; per esempio, Euripide, *Iph. Aul.* 1132:

⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑̄ – ⏑ –
ἔχ' ἥσυχος
κἀκεῖνό μοι τὸ πρῶτον ἀπόκριναι πάλιν.

Soph., *Oed. R.* 1468:

ἴθ' ὦναξ ⏑ ⏗ –
ἴθ' ὦ γονῇ γενναῖε, χερσί τ' ἂν θιγὼν
δοκοῖμ' ἔχειν σφᾶς, ὥσπερ ἡνίκ' ἔβλεπον.
τί φημί; ⏑ ⏗ ⏓.

Per lo più la dipodia contiene un pensiero compiuto; spesso una esclamazione, come: ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰώ, ἰὼ ξένοι, ἰὼ τέκνον, e simili [1]. La pausa che succede ad un modo enfatico giustifica l'iato che alcune volte s'incontra; per es., Soph., *El.* 12:

ὁ πᾶς ἐμοί
ὁ πᾶς ἂν πρέποι κτέ.

---

(1) Vedi, per es., Aesch., *Suppl.* 114, 125: *Agam.* 1315; *Pers.* 1055, ἄνι' ἄνια ⏑ ⏑⏑ ⏑⏓; Soph., *Phil.* 219; Eurip., *Suppl.* 1127, 1134; *Phoen.* 304, ecc.

Nei comici la dipodia comincia pure con l'anapesto; per esempio, Arist., *Nub.* 1451:

⏑ ⏑ – ⏑ – μετὰ Σωκράτους.

La tetrapodia o dimetro giambico è anche nei giambi il membro più frequente del sistema. Il dimetro si trova già in Archiloco come epodo d'un trimetro:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ –
⏑̄ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ὁρᾷς ἵν' ἔστ' ἐκεῖνος ὑψηλὸς πάγος
τρηχύς τε καὶ παλίγκοτος

poi in Alcmano, Alceo, Anacreonte, per esempio, *fr.* 89:

ἐρῶ τε δηῦτε κοὐκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.

In Eschilo, *Sept.* 965 e 995, troviamo esempio di sillaba ancipite al termine del primo monometro, giustificata dal mutamento del personaggio che parla:

ἴτω γόὃς. | Σ. ἴτω δάκρυ.
ἰὼ πόνὃς. | Σ. ἰὼ κακά.

Già fino da Anacreonte troviamo nel primo piede l'anapesto sostituito al giambo, e così il ritmo ascende con maggior impeto; per esempio, *fr.* 91:

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ διὰ δηῦτε Καρικευργέος
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ὀχάνοιο χεῖρα τιθέμεναι,

ove si vede il dimetro terminare colla sillaba ancipite, come un verso. I comici estesero la libertà dell'anapesto a tutti i piedi, eccetto l'ultimo, ma non in modo che l'anapesto fosse diviso in due parole; per esempio, Arist., *Cav.* 445:

⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ἐκ τῶν ἀλιτηρίων σέ φη-
⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – μι γεγονέναι τῶν τῆς θεοῦ.

I tragici amano anche nel dimetro giambico la forma pura del giambo, ma non perciò la serie va misurata a monopodie, perchè qua e là trovasi pure la terza tesi allungata; per esempio, Esch., *Suppl.* 821, 968; Eurip., *Suppl.* 1157, 1163. I poeti posteriori trattarono il dimetro come verso, con le libertà dell'iato e della sillaba ancipite. Così lo troviamo in Seneca, *Agam.* 796-811 e in Prudenzio, che usa pure l'anapesto nel primo piede; per esempio, *Peristeph.* 2, 145:

illíc utrisque obtútibŭs
orbés cavatos praéferens
baculó regebat praévio
erróre nutantém gradum.

Anche in altri luoghi troviamo l'anapesto sostituito al giambo; per esempio, *Peristeph.* 5, 170:

invíctum et insŭpĕrabilem.

Il dimetro giambico restò poi nei canti popolari e negli inni della Chiesa; per esempio:

Inféusus hostis gloriæ.

Il dimetro giambico catalettico, verso molle e carezzevole, trovasi per la prima volta in una canzone antichissima delle Vergini Bottiee, che incomincia:

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ἴωμεν εἰς Ἀθήνας

e poi in Anacreonte adoperato κατὰ στίχον; per esempio, *fr.* 92:

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω.

Esso fu uno dei metri prediletti dai Bizantini nelle canzonette che restano sotto il nome di Ἀνακρεόντεια; per es.:

ἡ γῆ μέλαινα πίνει
πίνει δὲ δένδρε' αὖ γῆν,
πίνει θάλασσ' ἀναύρους,
ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν,
τὸν δ' ἥλιον σελήνη.
τί μοι μάχεσθ' ἑταῖροι
κἀμοὶ θέλοντι πίνειν;

Fu pure usato da Gregorio Nazianzeno e da Paolo Silenziario, e fra i Latini da Seneca (*Med.* 858 e segg.) e da Prudenzio. Plauto usò il dimetro con grande libertà, ammettendo lo spondeo anche nel secondo e nel terzo piede; per esempio, *Stich.* 315:

defèssus sum pultándo,
hoc póstremum esto vóbis.
ibo átque hunc compellábo.
salvós sis. et tu sálve.

Queste medesime libertà si trovano nei Bizantini e nelle *Anacreontiche*. Più regolare è Petronio:

anús recocta víno
treméntibus labéllis.

La tripodia giambica acataletta è rara, e si trova in principio o al termine di periodi giambici; per esempio, Aesch., *Agam.* 198, 223: *Eum.* 159:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ.
⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – τάλαινα παρακοπά.
⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ὑπὸ φρένας ὑπὸ λοβόν.

Della tripodia giambica s'incontra qualche raro esempio con la sillaba irrazionale, non solo nel primo, ma anche nel secondo piede. Per indicare questa forma G. Hermann risuscitò il nome di giambo sciancato, ἴαμβος ἰσχυορρωγικός; per esempio, Soph., *El.* 1239 e 1261:

⏑̄ – ⏑̄ – ⏑ – ἀλλ' οὐ τὰν Ἄρτεμιν

Rara è pure la tripodia giambica catalettica nelle due forme:

⏑ – ⏑ ⎵ –   ⏑ ⏑ – ⏑ ⎵ –

e si trova, come l'altra, unita a versi maggiori; per esempio, Arist., *Nub.* 701, 703: *Ach.* 43:

⏑ – ⏑ ⎵ – στρόβει πυκνώσας.
⏑ – ⏑ ⎵ – ἐπ' ἄλλο πήδα.
⏑⏑ – ⏑ ⎵ – πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν.

Fu ripetuta di seguito da Eurip., *Heracl.* 780: *Herc. fur.* 640; da Aristofane, *fr.* 421. Una terza forma della tripodia ha l'anapesto nel secondo piede, e diviene una specie di metro prosodiaco, che si trova come clausola di versi maggiori; per esempio, *Nub.* 1347 e 1349:

⏑ – ⏑ ⏑ ⎵ – τὸν ἄνδρα κρατήσεις.
– – ⏑ ⏑ ⎵ ⏑ οὕτως ἀκόλαστος.

Nei Latini v'ha chi riconosce la tripodia giambica catalettica nella seconda parte di alcuni versi, come, per es.:

⏓ – ⏑ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ – ⏓
loqui de re viri. salvaéne amabo?

La pentapodia acataletta si trova raramente, e come clausola d'un periodo giambico; per esempio, Esch., *Agam.* 408:

⏓ – ⏑ – ⏓, – ⏑ – ⏑ –
ἄτλατα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον.

Cfr. *Sept.* 766; Eur., *Phoen.* 1715. In alcuni luoghi dove è ammessa da alcuno, altri la rimuove dividendo diversamente i membri.

La pentapodia catalettica è detta metrum alcaicum perchè usata nel terzo posto della strofa alcaica, ed anche novenarium Pindaricum (*Prisc.*, p. 1216); per esempio:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἤδη.
ornare pulvinar deorum.

L'anacrusi di questa serie va a compiere l'ultimo piede del verso precedente così nell'ode alcaica come nella maggior parte dei luoghi in cui fu usata nel drama; per es., Aesch., *Agam.* 366:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – βέλος ἠλίθιον σκήψειεν
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – πάρεστι τοῦτο' γ' ἐξιχνεῦσαι.

Il Trimetro giambico.

Il trimetro giambico acataletto è la maggiore serie giambica semplice (πούς μέγιστος ἰαμβικός), e consta di tre dipodie, ciascuna delle quali può avere la tesi allungata:

⏓ ⏑́ ⏑ –. ⏓ ⏑́ ⏑ –. ⏓ ⏑́ ⏑ –
τούτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν.

Questa forma ci assicura che il trimetro va misurato a dipodie con tre percussioni, una principale e due secondarie. Se invece i giambi sono puri, ovvero se la serie ha cinque spondei, come nei versi italici:

⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏑ –
hisce autem inter sese hunc confixerunt dolum

allora fa l'impressione di una serie misurata a monopodie. Perciò questo verso fu detto dai Latini senario.

Il ritardo della sillaba irrazionale mal si conveniva al verso vibrato dei giambografi, nei quali perciò non v'è di regola più di una tesi lunga; per esempio, Archil., *fr.* 29:

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο,

e si trovano anche versi di sei giambi puri. Al contrario, nel dialogo drammatico la frequenza della lunga irrazionale lo accosta al conversar famigliare, e perciò nel drama il maggior numero dei trimetri ha due tesi lunghe:

ὦ τέκνα Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,

e non sono rari quelli con tre lunghe irrazionali; per es., Soph., *Oed. R.* 234:

δείσας ἀπώσει τοὔπος ἢ χαὐτοῦ τόδε.

L'irrazionalità nel trimetro della tragedia era divenuta così essenziale, che Diomede, p. 486, osserva: « ut gravior iuxta materiae pondus esset, semper quinto loco spondeum recipit; aliter enim esse non potest tragicus ». Gli antichi

distinguono anche il trimetro giambico, come il tetrametro trocaico, in tragico, comico, giambico, satirico; il primo con le lunghe irrazionali; il secondo con anapesti e tribrachi; il terzo con giambi puri; il quarto sta fra il tragico e il comico. Però anche nel tragico il quinto piede suol essere puro quando il verso termina con una parola cretica – ◡ –, ovvero con un bisillabo preceduto da un monosillabo; per esempio, Soph., *Oed. R.* 41 e seg.:

ἱκετεύομέν σε πάντες οἵδε πρόστροποι
ἀλκήν τιν' εὑρεῖν ἡμὶν εἴτε του θεῶν

perchè la lunga nel quinto piede, seguendo a quella del quarto, farebbe l'impressione d'una clausola, e il cretico parrebbe appiccicato, e non come parte integrante del metro. Perciò sono piuttosto rari versi come questo di Euripide, *Jon* 1:

Ἄτλας ὁ χαλκέοισι νώτοις οὐρανόν.

Meglio tolleravasi questa lunga se era un monosillabo strettamente attaccato alla parola seguente; per esempio, Soph., *Oed. R.* 44:

ὡς τοῖσιν ἐμπείροισι καὶ τὰς ξυμφοράς.

I Latini usano il trimetro puro quando vogliono ottenere qualche effetto particolare, come Catullo quando descrive la leggerezza e la rapidità del suo brigantino:

Phaselus ille quem videtis hospites, ecc.

e Orazio, negli *Epodi*, per imitare gli antichi giambografi e restituire al ritmo giambico la sua purezza primitiva, biasimando il mal governo che ne avevano fatto gli antichi

poeti latini [1]. Del resto anche nei comici l'ultimo piede è sempre un giambo puro, e dove si trova un apparente spondeo, la sillaba per lo più termina in *s*, che sopprimevasi nella pronunzia; per esempio, Ter., *Hec.* 443:

manéto, curre, nón queo ita deféssu(s) sum.

Al contrario nel quinto piede usano per lo più lo spondeo o l'anapesto, e non solo i comici, ma anche Publilio Siro e Fedro. Ammettono però il doppio giambo quando il verso termina con parola cretica ovvero di quattro e più sillabe, e quando al giambo finale sta innanzi una parola con lo schema del peone quarto ⏑⏑⏑–; per esempio, Plaut., *Bacch.* 251, 260, 284: *Curc.* 86:

heu cór mi et cerebrum Nicobule fúnditur.
negáre se dehibére tibi Arióbolum.
quam mi ípsum nomen éius Archidémides.
quisnam ístic fluviust, quém non recipiát mare.

Il trimetro giambico è una serie ritmica semplice e non già composta di due membri. Parrebbe adunque che non dovesse avere alcuna spezzatura necessaria, come i versi bimembri, quali l'esametro dattilico, il tetrametro trocaico e l'anapestico. Ma nel fatto però si osserva che il trimetro era una serie abbastanza estesa, da non potersi profferire tutta d'un fiato, e che anche in essa cade naturale una spezzatura; e i poeti l'osservarono, benchè i Greci non tanto rigorosamente quanto negli altri metri. La divisione più conforme alla natura del trimetro sembrerebbe quella delle sue tre dipodie; ma di questa non rimane traccia che in un canto a *Pane* di Castorio, citato da Ateneo, 10, 455:

---

(1) Vedi l'*Arte Poetica,* v. 251 e segg.

Σὲ τὸν βόλοις | νιφοκτύποις | δυσχείμερον

e in qualche verso del drama; per es., Arist., *Rane*, 608:

ὁ Διτύλας | χὼ Σκεβλύας | χὼ Παρδόκας.

Ma si cercò di evitarla, ed a questo appunto è intesa la regola già data da Varrone (*Gell.* 18, 15); « in longis versibus qui hexametri vocantur, item in senariis animadverterunt metrici primos duos pedes, item extremos duos habere posse integras partes orationis, medios haut nunquam posse, sed constare eos semper ex verbis aut divisis aut mixtis atque confusis ».

Fino da principio nelle spezzature del giambo si scorge imitata la struttura dell'esametro dattilico, che aveva dominato solo nella poesia. E in effetto, anche nel trimetro la cesura principale è la semiquinaria. Mentre però questa divide l'esametro quasi per metà, in maniera che ambedue i membri hanno tre arsi, nel trimetro giambico la prima dipodia vien separata dalle altre, contenendo essa una percussione, di maniera che la seconda parte con due percussioni è ritmicamente doppia della prima. Resta però anche nel trimetro la bella varietà, che mentre la prima parte comincia e termina mollemente con la tesi, la seconda comincia e termina energicamente con l'arsi; per esempio, Archil., *fr.* 27; Hor., *Epod.* 1, 1:

ᴗ́ ´ ᴗ – ᴗ́ ´ ᴗ – ᴗ ´ ᴗ –
ἄναξ Ἀπόλλων | καὶ σὺ τοὺς μὲν αἰτίους
σήμαινε καὶ σφέας | ὄλλυ' ὥσπερ ὀλλύεις.
Ibis Liburnis | inter alta navium.

Questa cesura fu osservata dai poeti giambici fino ai cristiani Gregorio Nazianzeno e Prudenzio. All'opposto i dramatici, i quali usarono il trimetro nel dialogo, cercarono

maggior varietà di spezzature, così che mentre di quarantotto versi di Archiloco ben quarantasei hanno la cesura semiquinaria, nell'*Antigone* di Sofocle l'hanno 529 in 898, e nel *Trinummo* di Plauto 66 in 150 [1]. Dove manca la cesura semiquinaria, trovasi per lo più la semisettenaria; per esempio, *Oed. R.* 11:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑· – ⏑ – ⏑ –
δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἄν.

Di questa cesura v'hanno già due esempi in Archiloco, *fr.* 29, 3 e *fr.* 33, dove nella seconda parte la tesi del quinto piede non è mai irrazionale.

Oltre a queste due cesure ammesse dagli antichi se ne trovano altre due, benchè siano rare, perchè usate spesso renderebbero il verso monotono. Una è al termine della prima dipodia; Esch., *Sept.* 8 e Virg., *Catal.* 50:

οἰμώγμασίν θ' | ὧν Ζεὺς ἀλεξητήριος.
stant in vadis | cœno retentæ sordido.

Nei Latini è ancora più rara, e solitamente nei comici è giustificata da mutazione di personaggio. La seconda parte comincia per lo più con un monosillabo [2]; Plaut., *Curc.* 13:

dicam út scias. PA. si rógitem quid respóndeas?

Sarebbe stato brutto il verso se la cesura avesse corrisposto ad ogni dipodia, e ancora peggiore se ogni dipodia fosse stata compresa in una parola, come:

præsentium divinitas cælestium.

---

(1) Vedi il Preuss, *De senarii græci cæsuris.*
(2) Vedi il Buchholz, *Prisc. latin. origines*, III, 1.

Un'altra cesura può cadere a metà, modificando profondamente il verso, che apparisce composto di due membri eguali piuttosto che una serie unica con misura dipodica. Perciò è rara e i poeti l'usano piuttosto con qualche fine particolare, per esempio descrivendo cose terribili; Esch., *Pers.* 465:

Ξέρξης δ' ἀνῴμωξεν | κακῶν ὁρῶν βάθος,

o dove c'è una forte antitesi, come, Soph., *El.* 1036:

ἀτιμίας μὲν οὔ | προμηθίας δὲ σοῦ.

Del resto il termine della parola a metà del verso non ha nulla di strano quando esso abbia un'altra cesura principale.

Alcune volte l'ultima parte d'un verso è così strettamente legata al principio del seguente, che deve ammettere necessariamente una spezzatura anche in luogo insolito; per esempio, Soph., *Oed. R.* 29:

υφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον | μέλας δ'
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

Rispetto alle cesure minori è da notare che raramente il secondo e il terzo piede sono compresi in una sola parola, perchè il verso riesce duro, e i poeti l'usarono poche volte e di proposito, come nel sopracitato verso 465 dei *Persiani*, e nel verso 509 a descrivere il penoso viaggio dei fuggiaschi per la Tracia:

Θρῄκην περάσαντες μόγις πολλῷ πόνῳ.

Anche nel trimetro come negli altri versi evitavasi di terminare con un monosillabo, quando non fosse enclitico o altrimenti legato alla parola antecedente; per esempio, Soph., *Oed. R.* 1252:

βοῶν γὰρ εἰσέπαισεν Οἰδίπους, ὑφ' οὗ.

In ciò per altro erano più rigorosi i Latini, che trattarono il trimetro come un verso, laddove per i Greci era un che di mezzo tra il verso ed il membro d'un maggiore periodo. Perciò non mancano in greco esempi di trimetri terminati con un monosillabo slegato dalla parola precedente; Soph., *Oed. Col.* 14:

πάτερ ταλαίπορ' Οἰδίπους, πύργοι μέν, οἳ
πόλιν στέγουσιν κτέ.

Cfr. ib. 351, 495: *Antig.* 27, 171, 409: *Philoct.* 263; Esch., *Pers.* 460: *Choeph.* 1005. Qualche poeta osò perfino spezzare un composto alla fine del trimetro; per esempio, nel frammento di Eupolis recato a p. 126:

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
βούλευμα βαστάζουσιν τῆς πόλεως μέγα.

Sulla elisione al termine del trimetro vedi lo σχῆμα σοφόκλειον a p. 125. Si trovano pure versi terminati con una preposizione che appartiene al verso seguente; per esempio, Soph., *Phil.* 626: *Oed R.* 555:

ἔπειθες ἢ οὐκ ἔπειθες ὡς χρείη μ' ἐπὶ
τὸν σεμνόμαντιν ἄνδρα πέμψασθαί τινα;

Sono rarissimi i trimetri, come gli esametri, che non abbiano cesura alcuna e dove ogni piede finisca con una parola; per esempio, Soph., *Oed. R.* 598:

τὸ γὰρ τυχεῖν αὐτοῖς ἅπαντ' ἐνταῦθ' ἔνι.

Nei comici latini si trovano parecchi esempi d'iato nella

cesura semiquinaria; per esempio, Plauto, *Men.* 91: *Pseud.* 26: *Bacch.* 537:

suo árbitratu | áffatim cottidie.
intérpretari | álium posse neminem.
parasítus ego sum | hóminis nequam et ímprobi.

In questa parte i critici non sono d'accordo; alcuni, come lo Spengel, ammettono l'iato come legittimo; altri, come il Ritschl e il Müller, non credono che la cesura del trimetro cagionasse una pausa bastante da giustificare l'iato, tanto più che spesso avviene anzi l'elisione; per esempio:

exsúscitate vóstr|am huc custodém mihi.

e perciò vogliono correggere la lezione. A questi però si potrebbe opporre che l'elisione nasce anche nella cesura dell'esametro, e che esempi d'iato si trovano non solamente nella cesura principale, ma anche nella secondaria a metà del quinto piede; per esempio, Plaut., *Men.* 526, 563:

atque huíc ut addas aúri pondo | únciam.
pallam ád phrygionem cúm corona | ébrius.

Lo **scioglimento della lunga** nel trimetro giambico, per cui il piede, secondo che è razionale o irrazionale, prende le due forme ⏑ ⏑́⏑, – ⏑́⏑, trovasi già in Archiloco; per esempio, *fr.* 21, 4:

– ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
οὐδ' ἐρατὸς, οἷος ἀμφὶ Σίριος ῥοάς.

Ma nei giambografi greci è ristretto a pochi casi e non più d'una volta in un verso; laddove in Orazio v'è esempio anche di tre lunghe sciolte; *Epod.* 17, 12;

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑̄ – ⏑ –
alitibus atque canibus homicidam Hectorem.

In Eschilo e nei primi drami di Sofocle lo scioglimento è ancora limitato e spesso giustificato da nomi proprii; per esempio, Soph., *Oed R.* 773 e seg.

ἐμοὶ πατὴρ μὲν Πὄλὒβος ἦν Κορίνθιος,
μήτηρ δὲ Μἔρὄπη Δωρίς· ἠγόμην δ' ἀνήρ.

Ma nelle tragedie posteriori di Sofocle e in Euripide diviene sempre più frequente, e più ancora nella comedia. Così adunque, mentre in Eschilo sono molto rari due scioglimenti in uno stesso trimetro, in Sofocle sono più frequenti, e nel *Filottete* ve ne sono tre. Euripide ne ha perfino tre di seguito; *Iph. Aul.* 466:

οὐ σὒνἔτὰ σὒνἔτῶς· ἔτῐ γάρ ἐστι νήπιος,

come anche Seneca; per esempio, *Herc. fur.* 233:

Arcădĭa quătĕre nĕmŏra Maenalium suem

dove sono nove brevi di seguito.

Nelle tragedie più antiche le due brevi che rappresentano la lunga non sono mai divise in due parole, salvo che la prima non sia una preposizione, un articolo od altra voce legata alla seguente; per esempio: δι' ἐμέ, ὑπὲρ ἐμοῦ, τὸν ἐμόν. Per lo più le due brevi stanno in principio di parola polisillaba, come nel verso d'Archiloco recato sopra. Anche un bisillabo, purchè sia una preposizione, può rappresentare la lunga; per esempio, Archil., *fr.* 46:

Φιλήτα νύκτωρ πἔρῐ πόλιν πολευμένῳ,

ma nel primo piede il tribraco ha luogo soltanto in una parola polisillaba; il dattilo può cominciare anche con una particella; per esempio, Esch., *Prom.* 64: *Agam.* 1312:

ἄδᾰμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθον.
οὐ Σῦρῖον ἀγλάϊσμα δώμασιν λέγεις.

Eschilo e Sofocle non rappresentano mai la lunga con due brevi che stiano in mezzo d'un polisillabo, salvo nel primo piede. La tragedia posteriore e la comedia non osservarono queste leggi e usarono le due brevi anche se la prima era sillaba finale d'un polisillabo, il che in Eschilo e in Sofocle non accade mai; per esempio, Arist., *Nub.* 29:

ἐμὲ μὲν σὺ πολλοὺς τὸν πατέρ' ἐλαύνεις δρόμους.

Babrio, il favolista, evita le due brevi che siano ultime sillabe di parola polisillaba.

Lo scioglimento della lunga cade più spesso nel terzo piede; poi nel primo; appresso vengono il quarto e il secondo. Di raro è sciolta la lunga nell'ultima dipodia; l'ultima lunga non è sciolta mai, salvo un unico esempio di Aristofane, *Rane* 1200:

– ⏑́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑⏑
καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον,

che è giustificato dalla forma eguale delle tre dipodie. Se poi è sciolta la lunga del quinto piede, il verso ama terminare con un quadrisillabo; per esempio, Esch., *Eum.* 767; Arist., *Equ.* 946:

ἐγὼ δ' ἄτιμος ἡ τάλαινα βᾰρῠκοτος.
σὺ δὲ Παφλαγὼν φάσκων φιλεῖν μ' ἐσκορόδισας.

Come trovammo il dattilo ciclico nel tetrametro trocaico,

così s'incontra spesso l'anapesto nel trimetro giambico. Anzi il passo dal giambo all'anapesto è ancora minore, perchè sciolta la lunga del giambo, qualora l'ultima breve diventi lunga per posizione l'anapesto è già formato; per esempio, Soph., *Phil.* 795:

⏑ ⏑ ⏑̄ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον.

La libertà di sostituire l'anapesto varia secondo i tempi e i generi di poesia. I tragici l'usano nel primo piede, in maniera che non si turba affatto l'andamento del verso, cadendo le due brevi nell'anacrusi innanzi alla prima percussione. L'anapesto iniziale è compreso per lo più in una parola di tre o più sillabe; per esempio, Esch., *Prom.* 366 e 354:

κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ.
ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον.

In Sofocle ed in Euripide l'anapesto è anche formato di due parole strettamente congiunte fra loro; per esempio nel verso testè recato di Sofocle, *Philoct.* 795 e in Eurip., *Alc.* 375:

ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.

Negli altri piedi i tragici ammettono l'anapesto solo in nomi proprii; Eschilo una sol volta nei *Sette*, 569; Sofocle più volte, ma sempre in tali nomi che altrimenti non avrebbero potuto entrare nel trimetro; per esempio, *Oed. Col.* 1:

τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντῐγόνη, τίνας,

ibid. 1313 Ἀμφιάρεως, 1316 Ἐτέοκλος, 1318 Ἱππομέδοντα, 1320 Παρθενοπαῖος; Euripide anche in altri nomi; per es.,

Iph. Taur. 825 Οἰνόμαον. Egli unisce poi anche due anapesti in un verso; per esempio, *Hel.* 88:

Τελἄμών· Σἄλἄμὶς δὲ πατρὶς ἡ θρέψασά με.

Ben si trova nella tragedia qualche esempio di anapesti in altre parole che non sono nomi proprii, ma in questi casi probabilmente la lezione è errata. I comici non seguirono le restrizioni della tragedia, ma usarono liberamente l'anapesto in ogni piede del trimetro, e non uno, ma più in uno stesso verso; per esempio, Arist., *Vesp.* 973:

κατάβα κατάβα κατάβα κατάβα καταβήσομαι.

Però anche nella comedia l'anapesto è compreso per lo più in una parola, ovvero formato con due parole strettamente congiunte; per esempio, Arist., *Av.* 1576, 1160, 1354, 1153, 498, 1574, 1153:

ἔφŏδεύεται κωδωνŏφŏρεῖται πανταχῆ.
ἐπὴν ŏ πἄτὴρ ŏ πελαργὸς ἐκπετησίμους.
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
ἄγε δὴ τί δρῶμεν Ἡράκλεις; ἀκήκοας.
φέρ' ἴδω, τί δαί; τὰ ξύλινα τοῦ τείχους τίνες.

Sono rari gli anapesti dei quali una o due brevi stiano al termine di parola polisillaba, ed anche in questi casi le parole onde sono formati si congiungono strettamente; per esempio, Arist., *Rane* 1307?:

πρὸς ἥνπερ ἐπιτήδειἄ τἄδ' ἔστ' ᾄδειν μέλη.

Se ne trovano altri esempi in Aristofane, e sempre nel secondo o nel quarto piede, *Av.* 79, 1022, 1226: *Acharn.* 6: *Rane* 652, 658: *Eccles.* 1027: *Plut.* 476: *Nub.* 63,

70, 684, 1221: *Vesp.* 1369: *Lysistr.* 838. Pochi altri esempi sono nei frammenti dei comici.

Il trimetro del drama satirico, dove entrano satiri ed altri personaggi semicomici, è più libero del tragico e nell'uso dell'anapesto s'accosta alle libertà comiche.

Seneca divise qualche volta l'anapesto iniziale in tre parole; per esempio, *Herc. fur.* 66 *nec in astra*, ib. 247 *nec ad omne*, ib. 1341 *sed et ille*, ecc.

Sciogliendo la lunga dell'anapesto ne risulta il proceleusmatico ⏑ ⏑ ⏑́⏑. È questa una libertà metrica propria della comedia (Arist., *Thesm.* 285: *Av.* 1283: *Vesp.* 1169, 1356, *Equ.* 676). La tragedia evita le quattro brevi, sia che rappresentino un solo piede, sia che risultino dall'arsi sciolta di un piede seguita dall'anapesto ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –. In parecchi casi rimane dubbio se debbasi ammettere il proceleusmatico ovvero un'arsi sciolta con l'anapesto; per esempio, il verso della *Lysistrata* 1148:

ἀδικίομες, ἀλλ' ὁ πρωκτὸς ἄφατος ὡς καλός

ammette la doppia interpretazione:

⏑ ⏑ ⏑́⏑, ⏑ –, ⏑ –, ⏑ ⏑⏑, ⏑ –, ⏑ –
⏑ ⏑́⏑, ⏑ ⏑ –, ⏑ –, ⏑ ⏑⏑, ⏑ –, ⏑ –

e solo l'unione naturale delle parole e la interpunzione possono consigliare piuttosto l'una che l'altra. Per esempio, nel *fr.* 183 del comico Platone:

οὗτος, τίς εἶ; λέγε ταχύ· τί σιγᾷς; οὐκ ἐρεῖς;

le parole λέγε ταχύ si appartengono così strettamente e sono così staccate dalle altre, che formano evidentemente un proceleusmatico. Al contrario, Arist., *Av.* 108:

ποδαπὼ τὸ γένος; ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί

l'interpunzione dopo γένος dimostra che le parole τὸ γένος formano il tribraco e ὅθεν αἱ un anapesto. Del resto per quanto sembri audace sostituire quattro brevi ad un piede di tre tempi, quando consideriamo che il valore ritmico della serie comincia con la prima arsi, il trimetro con un proceleusmatico apparisce sotto questa forma perfettamente ritmica:

⏓, ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏓, – ⏑ – ∧:

Contuttociò il proceleusmatico è tanto raro, che i critici tentano con ragione di emendare parecchi luoghi, nei quali con piccole mutazioni può essere rimosso [1].

Il Senario latino.

I più antichi poeti latini usarono nel senario le stesse libertà metriche dei comici greci, cioè sciolsero le lunghe, usarono gli anapesti ed anche il proceleusmatico, special-

---

(1) Per es., Arist., *Thesm.* 285: τὸ πόπανον ὅπως si muta in τὸ πόπαν' ὅπως, ovvero πόπανον ὅπως, ovvero τὸ πόπανον ὡς. Acharn. 78, δυναμένους καταφαγεῖν è mutato in δυνατοὺς κ. ovvero in δυναμένους φαγεῖν. *Ran.* 76: οὐχί è mutato in οὐ. Seneca usò 19 volte il proceleusmatico nel primo piede del trimetro. Questa forma ammette però due interpretazioni, cioè il proceleusmatico seguìto dal giambo ed il tribraco seguìto dall'anapesto; per es.: nel verso *Troad.* 171: pavet animus: artus horridus quassat tremor: i due primi piedi si possono dividere nei due modi:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – | ⏑ ⏑́ ⏑, ⏑ ⏑ –.

Ma è più verosimile il proceleusmatico nel primo che l'anapesto del secondo dopo un tribraco. Cfr. Max Hoche, *Die Metra des Tragikers Seneca*, p. 24.

mente nel primo piede o dove la pronunzia coalescente di due vocali ne faceva quasi un'unica sillaba, o finalmente dove una vocale davanti a liquida perdeva gran parte della sua durata; per esempio:

> fŭgĭtīvos ille ut díxeram ante huiús patri.
> quæ ibi áderant forte unam áspĭcĭo ădŭlescéntulum.
> quid ád me ibatis? rídiculum vĕrĕbāmini.

Ma qui non si arrestarono gli antichi latini, i quali trattarono il senario con tanta licenza, che Cicerone stesso dice nell'*Orator* 55, 184: « comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in eis numerus et versus intellegi possit ». Ed anzi tutto essi ammettono, come nei trochei, la sillaba irrazionale in tutti i piedi, meno l'ultimo [1]; per esempio, Plaut., *Curc.* 646: *Pseud.* 429:

> – ′ – – – ′ – – ◡ ′ ◡ –
> postquam íllo ventumst iam út me conlocáverat.
> – ′ – – – – – – – – ◡ –
> gestores linguis auditores auribus.

Nell'ultima tesi, che resta sempre breve, è rara anche l'abbreviazione d'una sillaba omettendo la *s* finale; per es., Plaut., *And.* II, 6, 28:

---

(1) L'irrazionalità nei posti pari non era senza esempio nemmeno nei Greci. PRISCIANO, *De metr. Trent.* 1, 2, osserva: ideo autem spondeum vel dactylum in secundo vel quarto loco posuerunt, quod invenerunt etiam apud Græcos comicos vetustissimos, quamvis raro, fieri tamen hoc idem. Ut solent autem Latini in multis initium aliquid accipientes a Græcis ab angusto in effusum licentiæ spatium hoc dilatare. Esempi, ibid. 3, 23 e segg., e MAR. VICTOR. 2, 14: ita (comici) dum cotidianum sermonem imitari nituntur, metra vitiant studio, non imperitia, quod frequentius apud nostros quam Græcos invenies.

eheú Palæstra atque ámpelisca ubi esti' nunc?

Questa libera forma durò fino a Catullo, e Cicerone stesso, che la disapprova, traducendo il principio dell'*Oreste* di Euripide fece questo trimetro (*Tusc.* 4, 29, 63):

⏑ ⏑ – – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
neque tám terribilis últa fando orátio est

con la sillaba irrazionale nel secondo posto. Catullo ritornò alle regole greche, e fu seguìto dai poeti posteriori, eccetto Fedro, che nelle sue favole popolari mantenne certe libertà del verso italico. Esempi di lunghe sciolte e di anapesti troviamo anche in Orazio, *Epod.* 7, 1: 2, 33 e 35:

quo quo scelesti rŭĭtis? ant cur dexteris.
aut ămĭte levi rara tendit retia.
păvĭdūmquĕ lĕpŏrem et advenam laqueo gruem.

Il terzo anapesto in *laqueo* è tolto da alcuni che interpretano questa parola come bisillaba per sinizesi. Cfr. *Epod.* 2, 35: 5, 79: 11, 73. Seneca usa pure cinque brevi di seguito, *Oed.* 4:

prospĭcĭĕt ăvĭda peste solatas domos.

Gli antichi poeti scenici usarono nel primo piede non pur l'anapesto, ma tre sillabe, le quali, secondo le regole comuni della prosodia, formerebbero un bacchío ⏑ – – o un cretico – ⏑ –. Nel più dei casi la sillaba irregolare è una di quelle lunghe, che essi in altri versi giambici e trocaici usarono come brevi; per esempio, Plaut., *Capt.* 71:

⏑ ⏑̄ ⏑́ – – – ⏑́ – – – ⏑́ ⏑ –
scio apsurde dictum hoc derisores dicere,

e così *Trin.* 127 *dedīstine*, 456 *ferēntárium; Pers.* 177 *amās pól; Pseud.* 812 *bovēs quí; Rud.* 895 *sed ūxór; Stich.* 179 *per ānnónam*, ecc. Nel cretico la prima sillaba non ha il pieno valore di lunga; per esempio, *Stich.* 768 *redde cóntionem; Mil.* 508 *quodque cóncubinam; Trin.* 137 *ille quí; Cist.* arg. 8 *tollit átque; Poen.* I, 310 *perque méas;* Terent., *Hec.* V, 4, 37 *ímmo véro*, ecc.

Anche negli altri piedi i comici usarono come breve una lunga finale di parole per lo più giambiche quando vien dopo alla sillaba colpita dall'ictus; per es., Plaut., *Bacch.* 147: *Pers.* 394:

> omítte lude ac cávĕ mălō. quid cávĕ mălo?
> dabúntur dotis tíbi ĭnde sescentí logi;

più raramente nella seconda sillaba dell'anapesto; per es., *Trin.* 196:

> sed quíd ais, quid nunc vírgo? nempe ăpŭd tést. itast.

Nel giambo senario si scorge più che mai la tendenza dei comici latini a combinare l'accento delle parole con le percussioni ritmiche. Non sono rari i versi in cui quella combinazione si trova in tutti i piedi; per es., Plaut., *Stich.* 649: *Asin.* 57:

> Salvéte Athaéne quaé nutríces Graéciae.
> Tune és adiútor núnc amánti fílio.

Questa tendenza limitava ai poeti la libertà di sciogliere le lunghe, evitando essi di far cadere la percussione sopra la sillaba finale di parole trocaiche, come *mitte*, o sulla penultima breve d'un polisillabo terminato in più brevi, come *hominibus*, e solo nel primo piede non ebbero ritegno di porre l'ictus sulla penultima di parole dattiliche; per es., Plaut., *Trin.* 54:

omníbus amicis quód mihi est cupio ésse item.

La corrispondenza dell'ictus con l'accento, che non può sempre aver luogo nei piedi estremi, nel secondo e nel terzo piede è frequentissima per cagione della cesura semiquinaria. E in effetto non potendo l'accento cadere sull'ultima sillaba delle parole latine e dovendo stare sulla penultima se questa è lunga, la cesura semiquinaria aveva per effetto l'accento sopra la seconda arsi, quando la prima parte del verso terminava con parola di due o più sillabe, e sopra la terza arsi quando la seconda parte cominciava con parola bisillaba o trisillaba; per esempio, Plaut., *Asin.* 17 e 21:

superesse vítæ | sóspitem et superstitem.
ut tibi supérstes | úxor ætatem siet.

Alla fine del verso amavasi la chiusa con parola cretica, e questa aveva per conseguenza l'accento sull'arsi del quinto piede, perchè la penultima, essendo breve, doveva essere atona, ed anche sull'arsi del quarto se all'ultimo cretico stava innanzi parola bisillaba o polisillaba; per esempio:

argentum auferri qui præsértim sénserim.

Trimetro catalettico ed Ettapodia.

Il trimetro giambico catalettico (senarium iambicum colobon) mediante la τονή della penultima sillaba ha il valore ritmico d'un trimetro compiuto. Per lo più ha la cesura semiquinaria. Può avere le sillabe irrazionali nelle due prime dipodie, ma non nella terza, perchè mancando la tesi dell'ultimo piede, quella della penultima dev'essere mantenuta breve:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ –́ –

Archiloco lo usò come epodo d'un verso dattilo-trocaico; *fr.* 103:

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

In Alcmano trovasi ripetuto due volte di seguito; *fr.* 36:

ἔρος με δ' αὖτε Κύπριδος Ϝέκατι
γλυκεὶς κατείβων καρδίαν ἰαίνει.

Esso trovasi pure nel drama alla chiusa d'un periodo o d'una strofa; per esempio, Esch., *Agam.* 369: *Choeph.* 24; Soph., *Oed. R.* 891: *Antig.* 592; Eur., *Andr.* 466. Di raro è ripetuto: Soph., *Elect.* 1276. Orazio lo usò al pari di Archiloco come epodo; *Carm.* 1, 4:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni
trahuntque siccas machinæ carinas,

e poi con un προῳδός trocaico:

Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar;

forma imitata da Prudenzio, *Epilog. peristeph.*:

Immolat deo Patri
Pius fidelis innocens pudicus.

La e t t a p o d i a c a t a l e t t i c a probabilmente non esistette come vera unità ritmica. L'esempio che sembra unico nelle

Choephorae di Eschilo, v. 323, ha bensì tutte le tesi brevi, ma può essere diviso in due membri:

⏑ – ⏑ – ⏑ – τέκνον φρόνημα τοῦ
⏑ – ⏑ – ⏑ – – θανόντος οὐ θαμίζεις,

ed è il tipo del verso alessandrino usato nel medio evo, e passato poi in alcune letterature moderne, che suonerebbe:

L'auretta del mattin | movea le foglie e l'onde.

Il Tetrametro giambico.

Il tetrametro giambico catalettico, detto inesattamente dai Latini versus septenarius ed anche comicus quadratus, è composto, come il trocaico, di un dimetro acataletto e di uno catalettico:

⏒ ⏑́ ⏑ – ⏒ ⏑́ ⏑ –, ⏒ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⌞ –
ἀστεῖα καὶ μήτ' εἰκόνας | μήθ' οἷ' ἂν ἄλλος εἴποι.

Usavasi tanto come metro lirico quanto nelle parti recitate del drama, e da questo doppio uso provennero alcune differenze. In generale il tetrametro lirico è più regolare e comporta minori libertà di quello recitato, il quale, usato nella comedia e non nella tragedia, è meno vario del tetrametro trocaico. La cesura cade solitamente al termine del primo dimetro, come nell'esempio recato. Dove questa manca, suol essere sostituita da un'altra cesura a metà del quinto piede; per esempio, Arist., *Ran.* 916:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒· – ⏑ – ⏑ ⌞ –
ἐγὼ δ'ἔχαιρον τῇ σιωπῇ | καί με τοῦτ' ἔτερπεν.

I comici però non di rado trascurano anche questa; per esempio, *Ran.* 922:

κἄπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα λη|ρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα.

La tesi del primo, del terzo e del quinto piede può essere allungata; ma quella del settimo è regolarmente breve per evitare la clausola troppo pesante che il verso acquisterebbe. Nei lirici più antichi pare che predominasse in tutti i piedi la forma pura del giambo; così nel bellissimo verso d'Hipponax, *fr.* 90:

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα.

Nel drama sono più comuni i tetrametri con due tesi allungate che quelli con una; nè sono rari quelli con tre.

Le prime sei arsi possono venir sciolte in due brevi; non la settima, che dura quanto un intero piede. In un verso è raro che sia sciolta più d'un'arsi, come:

μάχαιραν; ἀστεῖον τὸ κέρδος ἔλἄβεν ὃ κἄκοδαίμων.

L'arsi del quarto piede, come quella che chiude il primo membro, raramente si trova sciolta; per esempio, Arist., *Thesm.* 565:

– ◡́◡ ◡ – ◡ –́ ◡ ◡◡, ◡ – ◡ – ◡ ⌴ –
τοῦθ' ὑπεβάλου, τὸ σὸν δὲ θυγά|τριον παρῆκας αὐτῇ.

Ma quando manca la cesura ciò appare meno strano, perchè i due membri sono strettamente congiunti. Non mancano però esempi della lunga sciolta anche con la cesura, come: Arist., *Thesm.* 537;

αὗταί τε καὶ τοὶ δουλάρῐᾰ | τέφραν ποθὲν λαβοῦσαι.

Vedi anche v. 542, 567: *Nub.* 1039, 1047, 1063, 1067: *Acharn.* 1040. La quarta arsi è sciolta perfino in un verso, dove il quinto piede è anapestico; *Nub.* 1063:

– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑⏑, ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –– ⏓
πολλοῖς ὁ γοῦν Πηλεύς ἔλαβε | διὰ τοῦτο τὴν μάχαιραν.

L'anapesto ciclico nel tetrametro recitato può essere sostituito al giambo nei tre primi piedi del primo membro e nei primi due del secondo, cioè nei luoghi stessi dove l'arsi può comunemente essere sciolta. Nel quarto piede è così raro, che alcuni critici non sono disposti ad ammetterlo se non in nomi proprii, come Arist., *Thesm.* 550:

τῶν νῦν γυναικῶν Πηνἔλόπην | Φαίδρας δ'ἀπαξαπάσας,

cfr. *Ran.* 912; dove non sia nome proprio vogliono rimuoverlo mutando la lezione; per esempio, *Ran.* 932: *Thesm.* 560: *Nub.* 1427. Anche nell'ultima dipodia non vi può essere l'anapesto se non in nomi proprii; per es., *Thesm.* 547:

ἐγένετο Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνἔλόπην δέ.

I poeti scenici latini usarono, come nel trimetro, la lunga irrazionale senza veruna distinzione di piedi pari o dispari, e nel primo piede posero, non pur l'anapesto, ma anche l'apparente bacchío e il cretico; per esempio, Plauto, *Miles* 898, 903, 877, 906:

– –́ – – – –́ ⏑ – – –́ – – ⏑ –́ –
quas mé iussisti addúcere et quo ornátu. en noster ésto.

⏑ ⏑ –́ – – – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
onerávit præceptis? probe meditatam utramque duco.

⏑ ⏒ –́ – ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –
satis si íntellegitis, aliut est quod potiu(s) fabulemur.

⏒ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
nempe lúdificari mílitem tuum erum vis? elocuta 's.

Il quarto piede comunemente è giambo puro; l'anapesto vi è raro. In Plauto però si trovano anche nel quarto piede usate per brevi alcune delle lunghe ricordate al capo IV; per esempio, *Mil.* 1231:

spero íta futurum, quámquam ĭllum multáe sibi expetéssunt.

La cesura alla fine del primo dimetro fu osservata dai Latini più regolarmente che dai Greci, e ciò ebbe per effetto che al termine del primo membro essi usassero alcune volte la sillaba ancipite e l'iato; per esempio, *Asin.* 632, e seg., 651 e segg.

hinc méd amantem ex aedibŭs | eiécit huius máter.
argénti vigintí minae | ad mórtem me adpulérunt.
sed tíbi si vigintí minae | argénti proferéntur
quo nós vocabis nóminĕ? | libértos, non patrónos?
id pótius. vigintí minæ | hinc ínsunt in crumína.

L'anapesto nel quarto piede non offende se la parola si protrae fino al quinto; per esempio, Terenz., *Eun.* 603:

satin éxplorata sínt? video esse: péssulum ostio óbdo,

ovvero se il piede termina con un monosillabo, come Terent., *Hecyr.* 784:

quid mi ístaec narras? án quia non | tute ípse dudum audísti.

Anche l'apparente dattilo si trova nel quarto piede; per esempio, Terent., *Hecyr.* V, 3, 34:

Philúmenam esse cómprēssam ăb ĕo et filium inde hunc nátum.

I Latini sciolsero anche l'arsi del settimo piede, il quale

può avere così la forma del tribraco o del dattilo; per es., Plaut., *Trucul.* II, 1, 41:

itást agrestis? séd fores quidquíd futurūmst fĕrĭam.

Con questa libertà, non mai usata dai Greci, i Latini tolsero alla penultima lunga il valore d'un piede intero, ed alterarono il ritmo del verso.

Il tetrametro giambico acataletto ebbe il nome di Boiscios dal poeta Boiscos; da Servio è detto Anacreonteus, e i Latini lo chiamarono ottonario. Esso apparisce fino dai lirici più antichi sotto due forme: o come l'unione di due dimetri con la cesura nel mezzo; per esempio, Anacr. *fr.* 68:

καὶ θάλαμος, ἐν τῷ κεῖνος οὐκ ἔγημεν, ἀλλ' ἐγήματο,

o coi due membri più strettamente uniti fra loro e la cesura a metà del quinto piede, come: Alcman. *fr.* 13:

καὶ κῆνος ἐν σάλεσσι πολλοῖς | ἥμενος μάκαρς ἀνήρ.

Questa seconda forma è la più comune nel drama [1]. I versi mancanti dell'una e dell'altra cesura sono rari; vedi Esch., *Agam.* 766: Soph., *Antig.* 848. Negli esempi greci che restano la settima tesi è sempre breve, come nel tetrametro catalettico.

Nei Greci, che avevano il sistema giambico, è raro il tetrametro compiuto con l'iato e la sillaba ancipite alla fine. Invece lo usarono spesso i comici latini, che sostituirono al sistema una serie di tetrametri. In quanto alle tesi irrazio-

(1) Vedi Esch., *Suppl.* 135; Soph. *Ai.* 351: *Oed. Col.* 1452, 1483; Eurip., *Orest.* 995.

nali all'arsi sciolta e all'anapesto usarono nell'ottonario le stesse libertà del settenario. La cesura predominante è alla metà del quinto piede, come nei Greci; per esempio, Plaut., *Capt.* 773 e seg.:

> nam vél prodesse amíco possum | vĕl ĭnimicum pérdere.
> ita híc me amoenitáte amoena | amoénus ŏnĕravít dies.

Non sono rari in Plauto gli esempi d'iato e di sillaba ancipite fra i due membri; per esempio, *Amphitr.* 995, 999:

> amát? sapit. recté facĭt | ănĭmó quando obsĕquĭtúr suo
> atque íllic susum escéndero | inde óptumé aspellám virum. (1)

Se la cesura cade dopo il quarto piede, questo suol essere un giambo puro; se no, anch'esso può avere le varie forme degli altri; per esempio, Terent., *Andr.* 234:

> ⏑ ⏑́ – – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – – ⏑́⏑ – ⏑⏑ – ⏑́ ⏑ –
> sed quídnam Pamphilum éxanimatum vídeo vereor quíd siet.

Versi Scazonti.

Gli scrittori di giambi usarono certe serie giambiche con una particolare inflessione (καμπή) del ritmo, così che l'ultimo piede ha la tesi allungata e il termine della serie ha questa figura: ⏑̄ – – ⏑. L'andatura di simili versi somiglia a quella d'un uomo, che dopo aver fatto alcuni passi regolari

(1) Vedi altri esempi: *Amph.* 190, 199, 203, 208, 211, 250, 262, 995, 999, 1000, 1055: *Bacch.* 930, 933 e seg.; 941 e seg.; 947. In Terenzio soltanto *Andria* 957: *Hec.* 876.

inciampi per un urto improvviso e mal si regga in piedi. Il verso adunque produce un effetto ridicolo e nello stesso tempo s'accosta alla prosa. Per distinguerli dai giambi regolari, ἴαμβοι ὄρθιοι, recti, integri, questi furono detti zoppi, σκάζοντες, χωλοί, χωλίαμβοι, claudi, e l'invenzione è attribuita ai poeti Hipponax e Ananius, che li usarono in componimenti satirici. In quanto al valore ritmico degli scazonti havvi una doppia interpretazione; o nell'ultima dipodia la terzultima sillaba è una μακρὰ τρίσημος, ed ha la durata d'un piede ⏑ ⏗ – ⏑̲, o la forte percussione di quest'ultima dipodia poteva dominare la breve irregolarmente allungata ⏓ ⏑́ ⏓ –. Questa seconda interpretazione parmi più verisimile, perchè la τονή della terzultima lunga non altera menomamente la vicenda dell'arsi e della tesi, e perciò non poteva produrre quell'urto a cui mirava il poeta, mentre poi accresceva la serie della durata d'una sillaba. L'effetto del choliambo non si può intendere se non ammettendo l'arritmia che sta nell'urto di due arsi ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏓.

Il choliambo più comune è il trimetro, τρίμετρος σκάζων, senarius claudus, Hipponacteus, detto anche mimiambus perchè imitava il τρίμετρος ὄρθιος:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – – ⏑̲

συκῆν μέλαιναν, ἀμπέλου κασιγνήτην.
ὡς οἱ μὲν ἀγεῖ βουπάλῳ κατηρῶντο.
misér Catulle désinas inéptire.

Il penultimo piede suol essere un giambo puro, ma si trovano eccezioni anche nei giambografi più antichi; per esempio, Hippon., 1:

ἔβωσε Μαίας παῖδα Κυλλήνης πάλμυ,

e più nei Greci che nei Latini, fra i quali solo Varrone e Boezio usarono lo spondeo; per esempio:

ultroque gĕmĭtus dura quos fēcit ridet.

Rispetto alla cesura, alle altre tesi irrazionali, all'anapesto, il choliambo segue le norme del trimetro retto; senonchè nella forma dei piedi lo scazonte è più regolare dell'altro; lo scioglimento dell'arsi è raro, e rarissimo nel quarto piede, escluso dall'ultima dipodia, eccetto in Hipponax, che fu il più libero dei giambografi [1]. L'anapesto è usato solo da Babrio, e nel primo piede. È notevole poi che questo poeta abbia composto il trimetro in maniera, che l'accento della parola cadesse costantemente sulla penultima sillaba; per esempio:

ἄνθρωπος ἦλθεν εἰς ὄρος κυνηγήσων
τόξου βολῆς ἔμπειρος· ἦν δὲ τῶν ζώων
φηγῆς τε πάντων καὶ φόβου δρυμὸς πλήρης.

Questa maniera non potè avere altro fine se non quello di ottenere la corrispondenza dell'accento con la percussione ritmica, e di rendere più sensibile l'urto delle arsi. Questa medesima corrispondenza si trova in latino, ma qui avviene per effetto delle regole d'accentuazione di questa lingua, tanto se il verso termina con un bisillabo, com'è il caso più frequente, quanto se l'ultima parola è un polisillabo con la penultima lunga.

---

(1) Prisciano, *De metr. Terent.* 3, 20; Heliodorus metricus ait: Ἱππῶναξ πολλὰ παρέβη τῶν ὡρισμένων ἐν τοῖς ἰάμβοις e cita il verso fr. 20:

◡–◡––––◡◡–◡◡––
ἐρέω γὰρ οὕτω· Κυλλήνιε Μαιάδος Ἑρμῆ,

con due arsi sciolte nel quarto e nel quinto piede e la tesi irrazionale nel quarto. Caes. Bassus dice: hic scazon pessimus erit qui habuerit alium quinto loco quam iambum: quo tamen sine religione usus est Hipponax.

I comici greci, che pur tanto imitarono gli scrittori di giambi, non presero il trimetro choliambo se non in qualche luogo, in cui alludono a passi dei giambografi. Uno solo ne troviamo in Aristofane, *Lysistr.* 1302, e due in un frammento di Eupolis, recato da Prisciano, *De metris Terentii*, p. 427. Nell'età alessandrina Herodes usò il trimetro nei suoi mimiambi; ma in questo tempo esso perdette il suo carattere ridicolo e mordace, e pel suo colorito prosaico divenne metro popolare nelle poesie istruttive. Così fu usato da Eschrione, da Callimaco, da Apollonio, e più tardi dal favolista Babrio, vissuto, a quanto credesi, nel primo secolo dell'impero. A Roma lo usarono primi Matius e Varrone.

Al di fuori del trimetro rimangono scarsi esempi di altre serie choliambiche:

Tripodia iambica clauda (Eur., *Hel.* 370):

⏑ – ⏑ – – ⏓
βοὰν βοὰν δ' Ἑλλάς.

Dimeter iambicus claudus Hipponacteus (Plotius, p. 520):

⏒ – ⏑ – ⏑ – – ⏓
Χαῖρ' ὦ σύ Λεσβικὰ Σαπφώ·

Tetrameter iambicus claudus (Soph., *Oed. R.* 1332:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏓
ἔπαισε δ'αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.

Troviamo invece un tetrametro trocaico scazonte, con la penultima tesi allungata, che cagiona la stessa inflessione dei versi giambici; per esempio:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – – ⏓
μὴ προτίμα δῆτ'· ἐμὲ χρὴ | τῷ σκότῳ δικάζεσθαι.

Le regole della sua formazione sono le stesse del tetra-

metro retto e lo scioglimento dell'arsi vi è frequente. Di questo verso rimangono pochi esempi; *Anacr.*, *fr.* 80; Hippon., *fr.* 78 e segg.; Ananius, *fr.* 5, dal quale rechiamo per saggio questi tetrametri:

> Ἔᾰρι μὲν χρόμῐος ἄριστος, ἀνθίας δὲ χειμῶνι·
> τῶν καλῶν δ'ὄψων ἄριστον καρὶς ἐκ συκέης φύλλου·
> ἡδὺ δ'ἐσθίων χιμαίρης φθινοπωρισμῷ κρεῖας.

Fra i Latini Varrone lo usò qualche volta nelle *Satire Menippee*; per esempio:

> némini fortúna currum a cárcere intimó missum
> lábi inoffensúm per aequor cándidum ad calcém sivit.

Anche il tetrametro scazonte potrebbesi ridurre ad unità ritmica in due modi: o dando alla terzultima sillaba il valore d'un trocheo intero, o ammettendo che la percussione della dipodia fosse così energica, da oscurare quella dei singoli piedi. Le due spiegazioni sono rappresentate da questi due schemi:

> ⏑́ ⏑ – ⏕ ⏑́ ⏑ – ⏕ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏗́ – ⏓
> ⏑́ ⏑ – ⏕ ⏑́ ⏑ – ⏕ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ – ⏓

Ad ogni modo la cura minuta di ridurre questo metro a perfezione ritmica mi sembra, come per i giambi, fuori di proposito, perchè l'alterazione ch'esso pativa doveva essere tale da mutarne profondamente il carattere e da produrre un'arritmia.

Anche minori serie trocaiche si trovano qua e là con la inflessione dell'ultimo piede; per esempio:

Trimeter trochaicus claudus (Plotius, p. 529):

> ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏓
> οἱ θεοὶ τὰ λοιπὰ Ταντάλῳ δόντες.

Versi giambo-trocaici o sincopati.

Nei ritmi di genere doppio i versi sincopati sono molto più frequenti che nel ritmo dattilico, sia perchè era molto più facile protrarre la durata d'una lunga al valore di tre brevi che a quello di quattro, sia perchè, essendo i canti trocaici accompagnati da movimenti orchestici, il ritmo, appoggiato a questi, procedeva egualmente, senza bisogno di trovare perpetua corrispondenza nella parola. La sincope rende tale la figura metrica del verso, che passa dal trocheo al giambo e dal giambo al trocheo:

– ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑

e perciò questi versi prendono anche il nome di giambo-trocaici. La parte mancante del piede sincopato è occupata o dal suono della lunga che si protraeva per τονή, o dalla pausa. La τονή è necessaria se la sincope avviene a mezza parola; per esempio:

⏑ – ⏑ ⌴ – ⏑ –
πικροὺς ἐσεῖδες γάμους.

Se invece la sincope cade al termine d'una parola poteva aver luogo e la τονή e la pausa; per esempio:

⏑ – ⏑ ⌴ – ⏑ – ⏑ ⌴ –

ovvero

⏑ – ⏑ – ∧ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
τὰ γὰρ φθιτῶν | τοῖς δρῶσι κόσμος.

La lunga dove cade la sincope non può naturalmente es-

sere sciolta in due brevi. Rarissime volte Euripide si prese questa libertà, come *Troad.* 1302.

I versi trocaici sincopati hanno di regola i piedi puri. La sincope avviene o al termine della dipodia, per esempio:

– ᴗ ⊔ – ᴗ ⊔ – ᴗ ⊔
πότνιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων

o in ambedue i piedi della dipodia, che viene rappresentata da due sillabe lunghe; per esempio:

– ᴗ – ᴗ ⊔ ⊔
πᾶσαν οὐδ' ἐράννας.

Che la τονή potesse protrarre solo la prima lunga della dipodia in questa forma ⊔ – ᴗ, è dubbio. Dove tale figura metrica si trovi nella prima dipodia del verso, viene interpretata di solito come anacrusi –, –́ᴗ. Io non credo però che si possa eliminarla sempre dagli altri posti senza turbare l'euritmia delle serie che compongono un periodo. La sincope può cadere sopra una o più dipodie d'una serie trocaica, onde viene una grandissima varietà di forme. Veggasi quante figure può prendere la sola tetrapodia, anche ammettendo che il primo piede non potesse essere sincopato senza il secondo:

–́ ᴗ – ᴗ –́ ᴗ –	⊔́ ⊔ –́ ᴗ – ᴗ
–́ ᴗ ⊔ –́ ᴗ – ᴗ	–́ ᴗ ⊔ ⊔́ ⊔
–́ ᴗ ⊔ –́ ᴗ ⊔	⊔́ ⊔ –́ ᴗ –
–́ ᴗ – ᴗ ⊔́ ⊔	⊔́ ⊔ ⊔́ –

In generale i versi sincopati hanno misura dipodica, e perciò sono o dipodie, o tetrapodie, o esapodie. Il ritmo trocaico, di per sè leggero e volubile, diviene per la sincope severo e grave, quale apparisce nei canti di Eschilo.

Nelle serie che incominciano col giambo la sincope può

aver luogo anche nel primo piede della dipodia, la quale prende così la figura del piede bacchío. Di questa maniera, che è rara, troviamo le forme seguenti:

la tripodia procataletta, che ha la forma del dochmio:

⏑ ⊔ – ⏑ –
ἐπεὶ δ'ἀρτίφρων (Esch., *Sept.* 778);

la tetrapodia procataletta:

⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ –
βαρεῖαι καταλλαγαί (*Sept.* 767);

la tetrapodia dicataletta:

⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ –
μόλοις ὦ πόσις μοι (Eur., *Troad.* 587);

la pentapodia procataletta:

⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
φοβοῦμαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν (Esch., *Choeph.* 46);

la pentapodia dicataletta:

⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓
προσαυδῶ σὲ τὸν θανόντα (Eurip., *Suppl.* 804).

Più comunemente alla catalessi interna della dipodia va congiunta anche quella al termine di essa ⏑ ⊔ ⊔. Di questa forma troviamo i seguenti esempi:

la tetrapodia:

⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ –
ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν (Esch., *Suppl.* 103);

la tetrapodia tricataletta: non si trova sola, ma pare che entri in un verso misto nelle strofe giambiche della tragedia; per esempio: Esch., *Eum.* 961:

θεαί τ' ὦ Μοῖραι | ματροκασιγνῆται;

la pentapodia procataletta: pare si trovi soltanto in Esch., *Agam.* 406 e *Choeph.* 45:

μ' ἰάλλει δύσθεος γυνά;

l'esapodia procataletta:

ἰὼ γᾶ βοῦνις ἔνδικον σέβας (Esch., *Suppl.* 776);

l'esapodia tricataletta:

παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι (Esch., *Ag.* 196),

e l'altra forma:

πεπονθὼς ἄξι' αἰαγμάτων (Eur., *Alc.* 873).

Ma più comunemente anche nei giambi la catalessi ha luogo nel secondo piede della dipodia; avremo quindi le forme seguenti:

la tetrapodia procataletta:

βεβᾶσιν οἱ νώνυμοι;

la tetrapodia dicataletta:

ἰὼ ἰὼ μοί μοί;

la pentapodia catalettica:

πάρεστι σιγὰς ἀτίμους;

l'esapodia procataletta nella prima o nella seconda dipodia:

ἔχουσι μοῖραν λαχόντες ὦ μέλεοι

ἀίετέ μου στένεις ἀπ' ἀμφοῖν ἄχη;

l'esapodia dicataletta :

ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς.

φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν;

il tetrametro procataletto:

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων;

il tetrametro dicataletto:

τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ | τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς.

I tetrametri sono i soli versi sincopati che si usassero sciolti. Le altre serie s'incontrano in mezzo ad altri versi nelle strofe giambiche e giambo-trocaiche.

La sincope conferisce ai versi giambici l'espressione di uno sforzo e quasi d'un singulto, e li rende atti a significare lo strazio dell'animo colpito da gravi sciagure o affaticato da memorie dolorose. Essi trovansi principalmente in Eschilo; ma anche Euripide li usò in alcuni canti che sono lo sfogo di un dolore intenso.

Il verso Saturnio.

Prima di lasciare il ritmo giambo-trocaico dobbiamo toccare brevemente d'un antichissimo verso italico, detto dai Romani **Saturnio**, nel quale, secondo Ennio: « olim Fauni vatesque canebant [1] ». Esso fu metro popolare, usato prima che Ennio introducesse i versi greci nella poesia latina; Livio Andronico tradusse l'*Odissea* in questo metro e Nevio cantò il *bellum poenicum;* in questo pare che si rivestissero oracoli, sentenze, inni religiosi, canti popolari, iscrizioni trionfali, sepolcrali e d'ogni altro genere. A noi rimangono alcuni frammenti di Livio e del poema di Nevio insieme alla sua iscrizione sepolcrale; poi gli *elogia* degli Scipioni, il *titulus Mummianus*, il *monumentum Caecilii*, la *dedicatio Sorana*, ecc.

Gli antichi attestano concordemente la rozzezza e rusticità del saturnio; Orazio lo chiama « horridus ille numerus » (*Ep.* 2, 1, 158); Mario Vittorino, che lo vuole preso dal greco, crede che sia stato imbarbarito dai Latini: « nostri autem antiqui usi sunt ea non observata lege nec uno genere custodito, sed praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios longos, alios breviores inseruerunt ». Le stesse parole usa Atilio [2], aggiungendo: « ut vix invenerim apud Naevium quos pro exemplo ponerem ». E in effetto il Saturnio ha forme così varie, che gli antichi grammatici, anche derivandolo dal greco [3] contro l'aperta testimonianza di Ennio, non trovavano un tipo unico da cui derivarlo. Le

---

(1) Vedi Cic., *Brut.* 18, 71.
(2) Vedi Mar. Victor., *Ars gramm.* 3, 18; Atil., *Art.*, p. 1, c. 8.
(3) Vedi Caes. Bass., c. 8; Mar. Victor. ed Atil., l. c.; Diomed., 3,

quantità usate ad arbitrio, lo scioglimento delle lunghe, la libertà dell'iato, la varia lunghezza dei versi indicati come saturnii, indussero alcuni critici, anche fra gli antichi, ad ammettere che non fosse verso a quantità ma ad accenti; altri, che fosse composto di piedi con arsi e tesi senza riguardo a quantità, badando solo al numero delle sillabe [1].

Il tipo del saturnio dato da Atilio Fortunaziano, da Servio e da altri grammatici è il dimetro giambico catalettico seguito da una tripodia trocaica:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑̆. ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏓

malum dabunt Metelli | Naevio poetae.
Isis pererrat orbem | crinibus profusis.

Base di questo verso sarebbe adunque la tripodia trocaica, antica frase popolare delle genti indogermaniche [2]; due tripodie con anacrusi sarebbero il tipo del saturnio, e la struttura è asinarteta, perchè a metà vi può essere iato e sillaba ancipite. Ma se i latini allungarono tutte le tesi dei versi giambici e trocaici, di cui avevano i tipi regolari nel greco, con più forte ragione dovevano allungare quelle del saturnio, lo schema del quale diventa:

⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏑̆ – ⏓ – ⏓ – ⏓

34, ne attribuisce l'invenzione a Nevio. Del resto non si può negare che parecchi versi greci siano molto simili a varie forme del Saturnio; p. es.:

⏑–⏓⏓–⏑⏑–⏑̆–⏑–⏑–⏑

ἀστῶν δ'οἱ μὲν κατόπισθεν ἦσαν οἱ δὲ πολλοί,

⏓–⏑–⏑––––⏑–⏑––

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν.

(1) Vedi Servio ad Virg., *Georg.* 2, 386; L. Lersch e H. Düntzer, *De versu quem vocant Saturnio.* Bonnæ 1838.

(2) Cfr. il nome *tripudium* e Pfau, *De numero Saturnio,* Quedlimburg 1864, p. 54 e segg.

Inoltre sostituirono al giambo l'anapesto, e il dattilo al trocheo, come fecero anche nei metri greci; per es., *Tab. Regilli:*

_ ́ _ _ ◡ ◡ ́ _ ́ ◡ _ ◡ ◡ ́ _
duelló magno diriméndo régibús subigendís.

Sotto la percussione una sillaba breve era spesso usata per lunga, nè ciò fa meraviglia, principalmente in quelle vocali che in origine erano lunghe, e per la forza dell'ictus riacquistavano la loro quantità primitiva; per esempio:

tuquē mihi narrato omniā diserte.

Ma si trovano pure usate per lunghe vocali che furono sempre brevi; per esempio, la *i* della desinenza gentilizia *ius; elog. Scip.* 2, 3:

Lucío Scipione filios Barbati,

qualora non si legga col Garrucci *Lucióm,* sopprimendo la tesi del secondo piede. Lo scioglimento delle lunghe in due brevi non è frequente; pare che fosse ammesso più che altro al termine dei due membri; per esempio, *elog. Scip.* 3, 3: *Monum. Caecil.*, v. 3:

honós famá virtúsque glória átque ingĕnĭum.
bene rém gerás et vălĕas dormiás sine qura.

Ma non mancano esempi della lunga sciolta anche nel primo piede di ciascun membro; Liv., v. 41; Naev., v. 8:

at cĕlĕr hastá voláns perrúmpit péctora férro
noctú Troiád exíbant căpĭtibús opértis.

Finalmente pare certo che potesse essere soppressa almeno

una tesi [1], secondo l'analogia dei giambo-trocaici sincopati; per esempio:

semúnes áltérnei ádvocapit conctos
semól te oránt se vóti óbviám Poénum.
simúl duonórum pórtant ád náves míllia.

Il Pfau ammette che non solo una tesi qualsiasi ed anche l'anacrusi si potesse omettere, ma che in uno stesso verso potessero sopprimersi anche tre e quattro tesi; per es.:

puerárúm mánibus confectum pulcerrime.
capéssét flámmam tóppér Volcáni.

Però è da osservare che nelle reliquie di Livio e di Nevio, da cui sono tolti gli esempi di cotesta sincope, havvi sempre a dubitare della lezione, laddove i monumenti scolpiti, che ci tramandarono più fedelmente le forme del saturnio, non sembrano contenere tali libertà. Pare invece che anche il secondo membro potesse avere l'anacrusi; così nel *Titul. Mumm.* si legge:

Coríntó delétā | Romám redieít triúmphans.

Abbiamo osservato più volte che i Latini, se furono più liberi dei Greci nella forma dei piedi, mantennero la cesura più costantemente di quelli. Questo si osserva anche nel saturnio, dove per lo più i due membri sono staccati. Quando poi omisero la cesura ordinaria, ne sostituirono una alla fine del terzo giambo, sicchè il secondo membro incomincia

(1) Vedi O. Müller *ad Festum*, p. 397; Pfau, o. c., p. 66 e segg.

con l'anacrusi che compie la serie precedente. Veggasi, per esempio, l'iscrizione di Nevio:

mortáles ímmortáles | flére sí forét fas
flerént divaé Camoénae | Naéviúm poétam.
itáque postquam ést Orcíno | tráditús thesaúro
oblíti súnt Romaí | loquiér latína língua.

Il distacco dei due membri giustificava l'iato; per esempio, Liv. 5, *elog. Scip.* 1, 6:

tuqué mihí narráto | ómniá disérte.
subigít omne Loucánam | ópsidésque abdoúcit.

Del resto l'iato si trova alcune volte anche nel mezzo di uno de' membri, sicchè il Düntzer nel citato lavoro sul saturnio espone la strana opinione, che in questo verso non avesse luogo elisione e questa fosse introdotta dal greco. Dico strana opinione, perchè l'uso e l'abuso che ne fecero i comici dimostrano l'elisione come cosa paesana e non importata. L'iato ha una certa giustificazione se la prima delle due parole termina in *m*, ovvero se è un ablativo, terminato originariamente in *d;* per esempio:

postquám avém aspéxit ín templó Anchísa (Naev. 2).

Nel saturnio trovasi poi usata l'alliterazione, di cui parlammo a p. 72 e seg., non già ridotta a regole determinate, come nella poesia germanica, ma lasciata al libero uso del poeta. Troviamo, per esempio, nei frammenti di Nevio:

magnamque *d*omum *d*ecoremque *d*item vexarant.
*m*agni *m*etus tu*m*ultus *p*ectora *p*ossidet

e nell'epitafio di Nevio:

mortales immortales flere si foret fas.

obliti sunt Romai loquier latina lingua.

Ammettendo pure tutte le libertà e gli spedienti che abbiamo ricordato, non ancora si possono ridurre al tipo fondamentale tutti i versi che ci vennero tramandati come saturnii. A mio avviso gli eruditi non badarono in questa materia a distinguere il saturnio come ritmo italico popolare, dal saturnio quale diventò per opera di Livio, di Nevio, e degli altri poeti e compositori d'iscrizioni in una età più colta, come quella degli Scipioni. Anche in Grecia i ritmi erano anzi tutto popolari; Archiloco e gli altri poeti, portandoli nell'arte, li ridussero a forme regolari. Ma nella poesia popolare gli elementi ritmici della cantilena, che sono la durata e la percussione, dominano la lingua in maniera, che l'accento, la quantità e lo stesso numero delle sillabe diviene indifferente. Il Giuliani scrive a questo proposito: « È cosa non mai osservata abbastanza che l'endecasillabo sottentra continuo nei discorsi del volgo, specialmente disperso per le montagne. Laonde, qualora cantano di *poesia*, o si ricambiano l'*ottava*, che presso i montanini val tutt'uno, non accade mai che falliscano il verso, giacchè ove fosse più corto o più lungo, sanno modulare la voce per tirarlo alla proporzione voluta » [1]. È questo lo stadio primitivo e infantile di tutta la poesia indo-germanica, come ha bene dimostrato il Westphal [2], e la riprova sta nel modo in cui i bambini recitano le loro canzonette, battendo l'accento ritmico anche sopra sillabe atone. La quantità comincia ad acquistar valore e ad accordarsi col ritmo della cantilena

(1) *Dante e il vivente linguaggio della Toscana.* 2ª ediz. Firenze 1880, p. 20.

(2) Vedi la *Metrica*, e poi nella « Gazzetta di Kuhn, IX, p. 436 ».

in sulla fine del verso e passa molto tempo prima che quell'accordo si formi in principio e nel mezzo. I comici latini, poeti popolari, adottando la metrica greca, allungarono liberamente tutte le tesi dei versi giambici, trocaici, cretici, tranne quella che precede l'ultima arsi, appunto perchè questa è la parte più sensibile del verso. Ora il saturnio, come ritmo popolare, dovette essere dominato ancor esso dalla cantilena, con grande libertà nella forma del metro. Livio e Nevio, che conoscevano la metrica greca, certamente lo ripulirono e lo ridussero a forme più regolari. Se l'opera loro fosse stata continuata dai poeti posteriori, se non fossero venuti in voga i versi greci introdotti da Ennio, forse il Saturnio sarebbe stato perfezionato. Noi non sappiamo quanti secoli siano passati prima che l'esametro prendesse le forme perfette che ha in Omero; eppure l'esametro omerico non perdette ogni traccia della sua origine e contiene certe durezze e certe libertà, lascia ancora alla percussione un influsso, che un'arte, meno geniale sì, ma più regolare, escluse affatto. Quanto più rozzo non dovette retare il saturnio, e quanto più incerto e più vario nella quantità e nella forma! Questo dovrebbe persuaderci come sia opera vana lo sforzo di ridurlo ad un tipo unico, e come questa unità, anzichè nella forma metrica, stesse nella cantilena. Inoltre non è verisimile che l'antica poesia italica, per quanto povera e rude, fosse tutta modellata sopra una sola frase ritmica, e piuttosto vuolsi ammettere che col nome di saturnio si chiamassero tutti i ritmi popolari, tra i quali del resto il più comune dovette essere quello che i grammatici recano come esempio [1].

Rechiamo qui come saggio del saturnio le iscrizioni degli Scipioni secondo l'interpretazione metrica del Ritschl:

(1) Veggansi, a questo proposito, gli studi del GALVANI sulla poesia ritmica e sul verso saturnio nell'*Archivio storico* del 1849, vol. XIV, p. 388 e 454.

Honc oíno ploírumé coséntiónt romái
duonóro óptumó fuíse viró vivóro
Lucíom Scípióne. filiós Barbáti
consól censór aidílis híc fuét apúd vos
hec cépit Córsica Aleriáque urbé pucnándod
dedét tempéstatébus aíde méretod vótam.

Cornéliús Lucius Scípió Barbátus
Gnaivód patré prognátus fórtis vír sapiénsque
quoiús fórma vírtutei parísuma fúit
consól censór aidílis quei fuít apúd vos
Taurásia Císaúna Sámnió cépit
subigít omné Loucánam ópsidésque abdoúcit.

Quei ápice insígne diális fláminis gesístei
mors pérfecít túa ut(i) éssent ómnia brévia
honós famá virtúsque glória átque ingénium
quibús sei in lónga licuisét tibe útier víta
facilé facteís superáses glóriám maiórum
quaré lubéns te in grémiu Scípió récipit
terrá Publí prognátum Públió Cornéli.

L. Cornelius Cn. F. Cn. N. Scipio
Magná sapiéntiá multásque vírtútes
aetáte quóm párva pósidét hoc sáxsum
quoieí vitá defécit nón honós honóre
is híc sitús quei núnquam victus ést virtútei
annós gnatús vigínti ís l(oc)eís mandátus
ne quaératís honóre quei minus sít mandátus.

L'iscrizione di L. Mummio termina, secondo il Ritschl, con una clausola trocaica:

Ductu aúspicio ímperióque éius Acháia cápta
Corínto déletó Romám redieít triúmphans
ob hásce rés bene géstas quód in béllo vóverat
hánc aédem et signu Hérculís victóris
ímperátor dédicat.

Coriambi e Ionici.

Fra i piedi di genere doppio gli antichi pongono i seguenti πόδες ἑξάσημοι:

– ◡ ◡ – χορίαμβος, choriambus.
– – ◡ ◡ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, ionicus a maiore.
◡ ◡ – – ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος, ionicus a minore.
◡ – – ◡ ἀντίσπαστος, antispastus.

I più antichi scrittori di ritmica e di musica chiamavano βακχεῖος il piede ionico e μέτρα βακχιακά i versi composti con esso piede. I nomi che ora portano derivano dagli scrittori di metrica e dai grammatici, i quali, partendo dall'ionico a maiore come dalla forma principale, derivavano gli altri piedi con l'aggiunta di una sillaba a sinistra:

– – ◡ ◡ – – ◡ ◡ .....
◡ – – ◡ ◡ – – ◡ .....
◡ ◡ – – ◡ ◡ – – .....
– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – .....

e poichè per gli antichi il tempo che precedeva la prima percussione principale non era escluso ma compreso nella battuta, essi formarono i quattro piedi che abbiamo nominato. Contraendo poi le due brevi in una lunga, ne viene quel piede metrico che dicesi molosso – – –, il quale, secondo il posto della percussione può rappresentare l'una o l'altra delle predette forme, come nell'esempio che Diomede, p. 497, riporta da Cesio Basso:

Romani victores Germanis devictis.

Per noi, che non contiamo nel ritmo l'anacrusi, l'antispasto

non ha suo proprio valore di piede, non essendo che un ionico con anacrusi:

⏑⁝ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ .....

Escluso questo, rimangono il coriambo e i due ionici, i quali come πόδες ἑξάσημοι dovrebbero veramente appartenere ai piedi puri di genere doppio, come i trochei e i giambi. Ma essi trovansi frammischiati tanto spesso a dipodie giambiche e trocaiche e con tanta libertà, che ad un coriambo e ad un ionico a minore può corrispondere una dipodia giambica:

– ⏑ ⏑ – = ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – – = ⏑ – ⏑ –

e all'ionico a maiore una dipodia trocaica:

– – ⏑ ⏑ = – ⏑ – ⏑

Considerato adunque il loro uso più frequente vanno piuttosto annoverati fra i metri misti e perciò ne tratteremo al capo VIII. (Cfr. p. 92 e seg.)

CAPO VII.

I metri di genere peonico.

Il peone è un piede di cinque tempi, ποὺς πεντάσημος, nel quale l'arsi sta alla tesi nel rapporto di 2 : 3. Il tipo del piede, ποὺς κύριος, quale è dato dagli antichi, ha i due primi tempi rappresentati da una lunga e gli altri da tre brevi ⏗ ⏑⏑⏑ ; ma essendovi molta libertà di sciogliere quella e di contrarre queste, esso poteva prendere le forme seguenti:

– ⏑ ⏑ ⏑ παίων πρῶτος, ποὺς κύριος, ποὺς παιωνικός.
⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑ πεντάβραχυς· è la forma più rara.
⏑ ⏑ ⏑ – παίων τέταρτος, ποὺς ὑπορχηματικός.
– ⏑ – κρητικός, ἀμφίμακρος.
⏑ – – βακχεῖος.
– – ⏑ ἀντιβακχεῖος, παλιμβακχεῖος.

I nomi di παίων πρῶτος e παίων τέταρτος derivano da una teoria posteriore, che creò quattro peoni, distinguendoli dal posto che la lunga occupava nel piede, chiamando cioè παίων δεύτερος la forma ⏑– ⏑⏑ e παίων τρίτος l'altra ⏑⏑ –⏑. Questi però non hanno veruna importanza nella melopea, come riconosce anche lo Scoliaste A ad Efestione, c. 3, 7. Il nome di παίων o παιάν (così lo chiama Aristotele, *Rhet.* 3, 8) accennerebbe all'uso di questo piede nelle danze del culto apollineo, a cui apparteneva più specialmente il peana; ma l'altro nome di κρητικός ci conduce

piuttosto a Creta. E in vero il peone è un ritmo ballabile, e Creta si può dire la patria del ballo. La danza armata (πυρρύχη) entrava nel culto di Rhea e di Giove Ideo. Nell'*Iliade* il cretese Merione è danzatore (Π 617) ed è ricordato un luogo per le danze di Ariadne fabbricato da Dedalo (Σ 591). L'invenzione dei canti peonici è attribuita a Thaletas, autore di peani e d'iporchemi, cioè di ballabili vivaci ed eseguiti in un tempo più mosso dei versi giambici e trocaici. Ciò non significa ch'egli sia stato inventore del ritmo peonico, ma che primo adattò i canti a quel genere di danze [1]. È verisimile adunque che il ritmo peonico abbia avuto origine nel culto di Giove a Creta; che nei tempi più antichi le due parole παιᾶνες ed ὑπορχήματα significassero la stessa cosa, perciò che παιάν e παίων possono avere la comune etimologia in παίειν, e che solo più tardi si distinguesse la significazione, passando la parola παιάν ad indicare l'inno tranquillo e solenne, principalmente del culto apollineo, ed ὑπόρχημα il canto vivace accompagnato alla mimica e alla danza.

Una battuta di cinque tempi è così rara nella musica moderna, così faticosa pel nostro senso, che alcuni attribuirono al peone la durata di sei tempi ⏗ ⏑⏑⏑, altri quella di quattro – ⏑⏑⏑, facendo corrispondere le tre brevi alla nostra terzina. In molti casi il peone aveva senza dubbio la durata di sei tempi, perchè spesso trovasi coordinato a dipodie trocaiche, ed anche ad un peone della strofa corrisponde un ditrocheo nell'antistrofa [2]. Perchè il peone

---

(1) Vedi Plutarco, *De mus.*, c. 9 e 10; Eforo in Strab., X, p. 480; *Athen.* XV, p. 678.

(2) Vedi, per es., Aristofane, *Vesp.* 410 e 467:

–⏑–⏑–⏑–⏓ καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἥκειν
–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑ οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν,

e Pax, 350 e 388: 351 e 390; Lysistr. 785 e 809; 788 e 811.

corrisponda al valore ritmico della tripodia trocaica o si può ammettere che la lunga fosse protratta per τονή fino a tre tempi ⌴ ⏑⏑⏑ = – ⏑ – ⏑, o imaginare che sopra la seconda breve cadesse una percussione secondaria, qualora seguendo una cesura, l'ultimo tempo potesse essere in pausa ⏗ ⏑ ⏑́⏑ ∧. Rispetto alla forma cretica del peone abbiamo una testimonianza preziosa negli scogli ad Efestione, p. 197; « dice Eliodoro essere regolare (κόσμιον) la cesura dopo ogni piede peonico, affinchè la pausa dia modo di ridurre le battute a sei tempi ». Così adunque il cretico avrebbe in molti casi questo valore: – ⏑ – ∧. Il Westphal, *Metr.* II, p. 850, preferisce ottenere l'identità ritmica del peone col ditrocheo, riducendo questo a cinque tempi; il che non parmi avere alcuna verisimiglianza. Del resto l'attribuire costantemente al peone il valore di sei tempi sarebbe contrario alla tradizione concorde degli antichi e alla distinzione che fanno del carattere del ritmo peonico da quello trocaico, descrivendo il primo come più vivo e più concitato. Perciò dove troviamo versi peonici non frammisti a dipodie trocaiche, è ragionevole ammettere la misura di cinque tempi.

La regola « vocalis ante vocalem corripitur » vale in greco anche pel ritmo peonico. I Latini abbreviano il monosillabo lungo nell'arsi disciolta anzichè eliderlo, per es., Plaut., *Men.* 115: *quŏ ĕgo ĕam?* *Most.* 133: *năm ĕgo ăd illut.*

Le varie forme del peone si scambiano per lo più entro un verso medesimo, ed anche si corrispondono fra strofa e antistrofa [1]. I versi composti di piedi d'una sola forma non sono frequenti; per esempio:

(1) Il peone primo corrisponde al cretico in Arist., *Acharn.* 218 e 233: 290, 291, 295 e 339, 340, 342. Il peone quarto corrisponde al primo: *Acharn.* 341 e 346: *Vesp.* 339 e 370; al cretico: *Pax.* 359, 398, 599; *Av.* 1065.

– ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ SOPH., *El.* 1249
οὐδέ ποτε λησόμενον ἁμέτερον.

– ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ EURIP., *Hec.* 1100
ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετές ἐς μέλαθρον.

⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – EUR., *Hippol.* 362
ἄιες ὦ ἔκλυες ὦ

⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ESCH., *Eum.* 329
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος.

⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ESCH., *Eum.* 369
μέλε γὰρ οὖν ἁλομένα ἀνέκαθεν βαρυπεσεῖ.

Più frequenti sono i versi di tutti cretici; per esempio:

–⏑– –⏑– –⏑– –⏑– ARIST., *Av.* 244
οἵ θ' ἑλείας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους,

di maniera che i moderni, seguendo la forma più comune, chiamarono **cretici** i membri e i versi peonici [1]. Il cretico rappresenta di solito il peone primo, con la percussione sulla prima sillaba ⏗ ⏑ –, e perciò la prima lunga si trova sciolta in due brevi molto più raramente dell'ultima. Ma non si può escludere che il cretico rappresenti qualche volta anche il peone quarto, dove per esempio, facendo cadere la percussione sull'ultima sillaba, si ottiene la continuità ritmica del verso, come Eurip., *Phoen.* 1524:

⏑⏑⏑ ⏗ ⏑⏑⏑ ⏗ –⏑⏗ –⏑⏗ –⏑⏗
τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαίτας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω.

Ritenuto il cretico come la forma principale, per noi il

(1) Anche fra gli antichi alcuni riguardavano il cretico come la forma principale; vedi MAR. VICTOR., 2, 10: creticum ut quidam ferunt, adserentes pæonas originem ex cretico seu amphimacro traxisse, longis eius prima et suprema in breves solutis.

peone primo e il quarto diventano forme secondarie che sostituiscono il cretico e possono anche corrispondervi fra strofa e antistrofa. La forma delle cinque brevi nei classici non è accertata che in quattro versi di Eschilo, *Sept.* 565 = 628: *Agam.* 1142 = 1152. Anzi come nell'anapesto si evitavano le quattro brevi, così nel cretico non si amava sciogliere due lunghe vicine appartenenti a piedi diversi:

– ◡ ◡◡ ◡◡ ◡ –.

Più tardi il verseggiatore alessandrino Simmias, noto per le strane forme delle sue poesie, compose un intero canto di tetrametri cretici, coi tre primi piedi di cinque brevi. Efestione, c. 13, ne conservò un verso:

◡́◡ ◡ ◡◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡́◡ ◡ –
σέ ποτε Διὸς ἀνὰ πύματα νεαρὲ κόρε νεβροχίτων.

I Latini trattarono la breve del cretico come ancipite – ◡̄ –; per esempio, Plaut., *Capt.* 215:

– ◡ – – ◡ – – ◡ – – ◡̄ –
ámbo vobís sumus própter hanc rem quam quæ.

Plauto sostituisce al cretico anche il coriambo, per esempio, *Trin.* 275:

– ◡ ◡ – – ◡ – – ◡ – ◡◡ –
pótiu(s) quam cum ímprobis vívere vanídicis;

ma il più delle volte questo coriambo si spiega con l'unione di due vocali coalescenti, come *potius: flagitium*, *Pseud.* 1248: *hodie*, ib. 1249, ecc. Vedi altri versi con coriambi *Asin.* 133: *Cas.* II, 1, 15: III, 5, 7: *Men.* I, 2, 1.

Oltre al piede semplice di cinque tempi, diviso in un'arsi

e in una tesi [1], gli antichi ci lasciarono memoria di un peone di cinque lunghe, πούς δεκάσημος, diviso in due arsi e in due tesi alternate, ch'essi chiamano παίων ἐπιβατός, nel quale cioè si ripete la percussione. Se il peone semplice corrisponde al tempo musicale $^5/_8$, l'ἐπιβατός corrisponde al $^5/_4$. Secondo Aristide le arsi e le tesi verrebbero distribuite in maniera, che la prima lunga sarebbe in arsi, la seconda in tesi, la terza e la quarta in arsi, l'ultima in tesi:

⏗ – ⏗ ⏗ –.

Il Buchholtz [2] deriva il peone epibato dall'antica esclamazione ἰηπαιήων, e pone in relazione ad esso alcuni luoghi dei tragici, come:

ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ (Esch., *Suppl.* 899)
ἀρρήτου κούρας (Eur., *Hel.* 1307) [3].

G. Schmidt (*Metr.*, p. 389), crede che a questa esclamazione e all'*io triumphe* dei Romani fosse più adatto un metro ascendente e propone di correggere il luogo di Aristide in maniera che indichi queste percussioni:

– ⏗ – ⏗ –.

Il Bergk (*Index sch. Halens.*, 1859-60) lo considera come una dipodia peonica catalettica in cui le tesi sarebbero ancipiti:

⏗ ⏓ – ⏗ ⏓ ⏔.

(1) Il piede semplice era detto anche παίων διάγυος, e Aristide, *De mus.*, lo spiega così: παίων διάγυος μὲν οὖν εἴρηται οἷον διάγυιος· δύο γὰρ χρῆται σημείοις.

(2) *Die Tanzkunst des Euripides*, p. 55.

(3) Vedi anche Soph. *Antig.* 1120: *Philoct.* 819; Eurip., *Iph. Aul.* 1120: *Hel.* 1307; *Bacch.* 1160; *Jon* 497, 501.

Aristide stesso, c. 16, descrive il carattere dell'epibato come più concitato ed entusiastico del peone semplice, e tale « che scuote l'animo con la doppia arsi e lo solleva con la lunghezza delle tesi ». Secondo Plutarco, *Mus.* 33, esso fu usato da Olimpo autore di νόμοι, e Archiloco l'avrebbe unito a giambi (ib. c. 28).

Versi cretici.

I versi peonici si usavano solo nella poesia accompagnata al canto e al ballo. Essi adunque solevano formar parte di maggiori periodi ritmici, e non hanno, come gli altri versi, grandezze determinate, ma nelle strofe liriche dei Greci succedono l'uno all'altro in varie misure. Perciò dice Aristotele, *Rhet.* 3, 8, che il ritmo peonico è l'unico di cui non vi siano metri, e parecchi scrittori escludono i peoni dai metri prototipi e li chiamano ῥυθμοί. Anche Quintiliano, 9, 4, 89, dice del peone: « versum raro facit », e perciò è ammesso nella prosa meglio degli altri piedi. Una serie peonica era tanto poco riguardata come un verso, che mentre questo non può terminare in due brevi, e perciò il verso dattilico deve chiudersi col piede bisillabo, alcune volte il periodo peonico termina con tre brevi [1]. Così nei canti peonici della comedia sembra che gli antichi poeti non badassero che al piede e al periodo, senza occuparsi della divisione in membri; tanto sono incerti gl'indizi della loro suddivisione, cioè la fine di parola, le pause di senso, le figure retoriche della anaphora, epiphora, ecc. All'opposto

(1) Vedi, per es., Arist., *Lysistr.* 664; Eurip., *Hec.* 1100. Anche Mar. Victor., 2, 10, osserva: quod tamen magis rhythmo, id est numero, quam metro congruere varietas ipsa compositionis ostendit.

i Latini e principalmente i comici resero anche i versi cretici indipendenti dal sistema, distruggendo così la struttura unitaria e grandiosa del periodo greco.

La misura del ritmo peonico è a monopodie. I membri, secondo l'antica teoria, possono estendersi fino a venticinque tempi. Il periodo incomincia da quattro piedi e pare che si estenda fino ai dodici.

Il dimetro acataletto è il membro più frequente dei periodi peonici, così nella tragedia come nella comedia. È una serie troppo breve per formare un verso da sè, ma può stare unito a versi trocaici, cretici, bacchiaci, o prima o dopo di essi; per esempio, Arist., *Vesp.* 1091:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡, — ◡ ◡ ◡ — ◡ —
— ◡ — — ◡ —
ἆρα δεινὸς ἦν τόθ' ὥστε | πάντα με δεδοικέναι
καὶ κατεστρεψάμην

— ◡ — — ◡ — — ◡ — — ◡ —
— ◡ — — ◡ —
Vérba re núnc facis, stúltus es, rem áctam agis
nósce saltem húnc quis est (Plaut., *Pseud.* 261)

— ◡ — — ◡ ⏓
◡ — — ◡ — — ◡ — — ◡ — —
cómpedes vérbera (Plaut., *Menaech.* 976)
molaé lassitúdo famés frigus dúrum.

— ◡ — — ◡ —
–́ ⏒ ◡◡ ◡ –́ ◡ — ⏒ ◡́◡ ◡ — ◡ –́ ◡ —
Léno argentum hóc volo (Plaut., *Pseud.* 1121)
á me accipiat átque amittat múlierem mecúm semul.

Il dimetro catalettico si trova unito al tetrametro e forma con esso un esametro; per esempio, Plaut., *Pseud.* 975:

— ◡ — — ◡ — — ◡ — — ◡ —, — ◡ ◡◡ — —
séd vide ornátus hic mé satis cóndecet | óptume habet ésto.

In Aristofane, *Lysistr.* 789, è ripetuto tre volte:

– ∪ ∪ ∪ – – κᾆτ' ἐλαγοθήρει
– ∪ ∪ ∪ – – πλεξάμενος ἄρκος
– ∪ ∪ ∪ – ⏓ καὶ κύνα τιν' εἶχεν.

Il dimetro catalettico in una sillaba è usato qualche volta da Plauto come verso; per esempio, *Truc.* I, 2, 25:

– ∪ ∪ ∪ – péssuma mané
– ∪ ∪ ∪ – óptume odió 's.

Il trimetro:

– ∪ – – ∪ – – ∪ –
πῶς ἔχει; πῶς κέκρανται δόμοις

è molto raro in greco [1]. Meno infrequente è in Plauto in ambedue le forme acataletta e catalettica, benchè, quando si trova fra tetrametri, dia sospetto di corruzione nel testo. È tramandato il trimetro acataletto *Bacchid.* 624:

Crédibile hoc? súmne ego améns homo;

il catalettico *Truc.* I, 4, 24:

átque is est. sálva sis. ét tu.

Il tetrametro acataletto è il verso principale del ritmo cretico. Che fosse già usato da Frinico lo attesta il suo nome di Phrynichius, che ha in Mario Vittorino, 2, 10. Esso è formato di due dimetri con la cesura nel mezzo, e

(1) Vedi Esch., *Suppl.* 428: *Choeph.* 871: *Agam.* 1142; Soph., *El.* 1249; Arist., *Lysistr.* 796.

l'ultimo piede è regolarmente di forma cretica. Aristofane lo usa più volte continuato e colla forma predominante del peone primo; per esempio, *Vesp*. 1275:

– ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ ⏓
ὦ μακάρι' Αὐτόμενες, ὥς σε μακαρίζομεν,
παῖδας ἐφύτευσας ὅτι χειροτεχνικωτάτους,
πρῶτα μὲν ἅπασι φίλον ἄνδρα καὶ σοφώτατον,
τὸν κιθαραοιδότατον, ᾧ χάρις ἐφέσπετο κτλ. (1)

Alcune volte la cesura fra i due dimetri è trascurata tanto da Aristofane, per esempio *Acharn*. 665, quanto dai poeti posteriori, soliti a mantenere più fedelmente le regole; per esempio, Simmias, *fr*. 5:

σοὶ μὲν εὔιππος εὔ|πωλος ἐγχέσπαλος.

Per converso alcune volte v'è pure iato fra i due dimetri; per esempio, Alcman, *fr*. 21:

οὐδὲ τῷ Κνακάλῳ | οὐδὲ τῷ Νυρσύλᾳ.

I singoli piedi coincidono spesso col termine della parola, cagionando delle cesure minori, e Diomede, pag. 483, osserva a questo proposito: « elegantissimum est igitur cum per singulos pedes pars orationis impleatur ».

---

(1) Vedi anche *Acharn*. 670 e seg.: 976-86: *Vesp*. 428 e segg.: 1275-82: *Av*. 244 e seg.: 1065 e seg. Poi nei frammenti citati da Efestione al capo 13, dove c'è un tetrametro tratto dai Γεωργοί col primo piede in forma di peone quarto:

∪∪∪– –∪∪∪ –∪∪∪ –∪–
ἐν ἀγορᾷ δ'αὖ πλάτανον εὖ διαφυτεύσομεν.

Poi tre peoni quarti e un cretico:

θυμελικὰν ἴθι μάκαρ φιλοφρόνως εἰς ἔριν.

Il tetrametro latino conserva di regola la cesura; per es., *Asin.* 127:

> sícine hoc fit? foras | aédibus me éicier,

e non scioglie l'ultima lunga del secondo piede nemmeno dove la cesura manca. V'hanno pure esempi d'iato e di sillaba ancipite; *Asin.* 134, e sg:

> nám mare haut ést marĕ | vós mare acérrumum
> nam ín mari répperi | híc elauí bonis [1].

Il tetrametro cretico è insieme al bacchiaco un metro principale dei canti plautini. In Terenzio trovasi soltanto nell'*Andria,* 626-634. Recheremo qui come esempio un canto del *Curculio,* v. 147 e segg.:

> Péssuli heus péssuli, vós salutó lubens,
> vós amo, vós volo, vós peto atque óbsecro,
> gérite amantí mihi mórem amoenissumi
> fíte causá mea lúdii bárbari,
> sússulite ópsecro et míttite istám foras,
> quaé mihi mísero amanti éxhibit sánguinem.
> hóc vide ut dórmiunt péssuli péssumi
> néc mea grátia cónmovent se ócius.

Il tetrametro catalettico è rarissimo nei Greci, e l'arsi del penultimo piede non è mai sciolta in due brevi. Arist., *Lysistr.* 792:

> – ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – –
> κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους
> ∪∪ ∪ – – ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪
> ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος.

(1) Vedi *Mostel.* 149, 718: *Rud.* 199, 234, 243 e seg., 950: *Aul.* II, 1, 23: *Cas.* II, 1, 6: 2, 16: *Trin.* 270.

Più frequente è in Plauto, e non solo unito a versi cretici e bacchiaci, ma anche continuato e con l'ultima arsi sciolta; per esempio, *Trin.* 293:

> hís ego de ártibus grátiam făcĭo,
> né colas ne inbuas [eís tuum] ingĕnĭum.
> meó modo et móribus vívito antiquis, ecc.

Il tetrametro catalettico in una sillaba è in Plauto fra tetrametri acataletti; per esempio, *Rud.* 212, 219:

> aút viam aut sémitam mónstret itā núnc.
> quaé mihist spés qua me vivere velím.

Vedi anche *Most.* 339-41, 696 e seg., 702 e segg.: *Pseud.* 1286, 1312.

Il pentametro, che secondo gli antichi è il maggior membro peonico, perchè ha venticinque tempi, s'incontra qualche volta in mezzo a periodi cretici. Esso viene detto θεοπόμπειον dal nome del poeta comico Teopompo, di cui Efestione, c. 13, reca il verso:

> – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ –
> πάντ' ἀγαθὰ δὴ γέγονεν ἀνδράσιν ἐμῆς ὑπὸ σύνουσίας.

Vedi anche Arist., *Acharn.* 215, 229, 295, 342: *Pax* 1131, 1163. Unito a dochmii lo troviamo in Eschilo, *Prom.* 578 e in Euripide, *Phoen.* 316.

L'esametro acataletto per lo più è costruito in maniera che si può scomporre in tre dimetri; l'ultimo piede è sempre cretico. S'incontra qua e là nei canti peonici, per esempio: Esch., *Suppl.* 425; Arist., *Pax* 347:

> – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ – – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ – – ᴗ – – ᴗ –
> πᾶν κράτος ἔχων χθονός· γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων καὶ φύλαξαι, κότον.
> – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ – – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ –
> πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην πράγματά τε καὶ στίβάδας ἃς ἔλαχε Φορμίων.

L'esametro catalettico trovasi già in *Alcmano, fr.* 38, con tutti i piedi cretici:

— ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — —

'Αφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι μάργος δ' ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγης τῷ κυπαιρίσκῳ.

In Plauto si può dubitare se l'esametro catalettico formi un solo verso o se abbiasi a dividere in un tetrametro e un dimetro, perchè non trovandosi mai continuato, la catalessi non è indizio sufficiente che i tre dimetri formino un tutto. Così, *Men.* 575:

rés magis quaéritur quám cluentúm fides | quóiusmodi clúeat.

Nei canti cretici incontrasi pure una volta anche l'ettametro e l'enneametro. Ambedue cominciano col peone primo e terminano più tranquillamente nel cretico. Arist. *Av.* 1069 = 1099:

— ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — — ∪ —

ἑρπετά τε καὶ δάκετα πάνθ' ὅσαπερ ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος
ἐν φοναῖς ὄλλυται.

Pax. 358 = 396:

— ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — — ∪ —

ἀλλ' ὅτι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε, φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ
εἵλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.

I metri bacchiaci.

Le cinque brevi del piede peonico, oltre alle contrazioni sopradette del peone primo, del peone quarto e del cretico, ammettono pure queste due:

⏑ – – βακχεῖος

– – ⏑ ἀντιβάκχειος, παλιμβάκχειος, ὑποβάκχειος.

Questi nomi indicano l'uso del bacchío nei canti dionisiaci, uso confermato anche dallo scoliaste di Efestione, pag. 134. Quale sia il valore ritmico del piede bacchiaco non è chiaro. Non possiamo escludere la sua durata di cinque tempi, che gli antichi attestano concordemente, e d'altra parte la sua unione frequente con giambi condurrebbe ad attribuirgli il valore di una dipodia giambica. Questi due valori sarebbero rappresentati dagli schemi:

⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ –.

Nei poeti greci i versi bacchiaci che restano non sciolgono la prima lunga [1], e per lo più con ciascun piede termina una parola. Questi sono due indizi abbastanza sicuri che o la prima lunga durava tre tempi, o la pausa compiva il sesto tempo. Nel primo caso il bacchío corrisponde alla dipodia giambica in tempo di sei per otto, nel secondo ad un ionico in tempo di tre per quattro:

⏑, ⏗ – ⏑, ⏗ – ⏑, ⏗ – . . . .
⏑, – – ∧ ⏑, – – ∧ ⏑, – – . . . .

Forse anche i metri bacchiaci non avevano sempre lo stesso valore, ma secondo i tempi e i generi di poesia furono trattati in maniere diverse. In generale i versi bacchiaci sono rarissimi nei Greci, nè mai si trovano continuati [2],

(1) V'è un solo bacchío con la lunga sciolta in Eschilo, *Agam.* 1072:

⏑⏑⏑–⏑–– ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ.

(2) Cfr. Hephaest, c. 13: τὸ δὲ βακχειακὸν σπάνιόν ἐστιν, ὥστε εἰ καί πού ποτε ἐμπέσοι, ἐπὶ βραχὺ εὑρίσκεσθαι.

probabilmente per il loro carattere fiacco, negletto, rassegnato, molto affine all'ionico.

Il membro più comune dei versi bacchiaci è il dimetro acataletto; per esempio, *Esch.*, *Sept.* 965:

⏑ – – ⏑ – – πρόκεισαι κατακτάς.

Sofocle, *Philoct.* 1180, usa la sillaba ancipite al termine del primo piede: ἴωμε̆ν ἴωμεν.

Due dimetri uniti formano il tetrametro, che s'incontra qualche volta nel drama [1]:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής.
ὅτ' ἐς τόνδ' 'Ατρειδᾶν ὕβρις πᾶς' ἐχώρει.
κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν ἀλαίνων γεραιόν.

Il trimetro è molto più raro del tetrametro:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
ποτᾶται πάροιθεν δὲ πρῴρας (Esch., *Choeph.* 390)
amór non placés te nil útor (Pl., *Trin.* 258).

Vedi anche Esch., *Ag.* 1081; Eur., *Bacch.* 993: *Rhes.* 708. I periodi maggiori del tetrametro sono rarissimi. Troviamo un pentametro in Euripide, *Hel.* 642:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει θεὸς συμφορᾷν τᾶσδε κρείσσω.

Un pentametro catalettico è in Eschilo, *Agam.* 1080:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
'Απόλλων 'Απόλλων, ἀγυιᾶτ' 'Απόλλων ἐμός.

---

(1) Vedi Esch., *Prom.* 105: *Choeph.* 350; Soph., *Phil.* 396, 511; Eurip., *Phoen.* 1536: *Jon*, 1446: *Bacch.* 1181; Arist., *Thesm.* 1144.

I periodi maggiori possono sempre essere interpretati come l'unione di un tetrametro con un altro membro; per es., l'esametro nelle *Eumenidi* 819:

στενάζω; τί ῥέξω; γελῶμαι πολίταις· | δύσοισθ' ἄπαθον,

come lo indica l'interpunzione, può essere un tetrametro seguito da un dochmio.

Molto diverso è il carattere de' versi bacchiaci, allorchè ciascun piede non termina con una parola, come nel citato pentametro d'Euripide, e nello stesso tempo ogni lunga può essere sciolta in due brevi. Tali versi s'interpretano meglio come cretici con anacrusi giambica, e si trovano in Pindaro; per esempio, *Ol.* 2 e 6:

∪ ∪∪, – ∪ – – ∪ ∪∪ – ∪ ∪∪ – ∪ –
τίνα θεῶν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσοαεν;

∪ –, ⊥ ∪ ∪∪ – ∪ – – ∪ –
∪ –, ⊥ ∪ – –
γεγωνητέον ὄπιν δίκαιον ξένων
ἔρεισμ' 'Ακράγαντος.

Gli antibacchiaci.

Anche gli antibacchiaci che restano nei poeti greci, meglio s'interpretano come cretici con anacrusi monosillabica. L'esistenza di questi è provata da alcuni esempi, nei quali l'anacrusi è breve; per esempio:

∪, – ∪ – – ∪ – – (Pind., *Ol.* 2, 1)
'Αναξιφόρμιγγες ὕμνοι

∪, – ∪ – – ∪ – – ∪ – – ∪ – (Esch., *Sept.* 292)
ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας [1].

(1) Vedi anche Soph., *Oed. R.* 649: *El.* 1419; Pind., *Pyth.* 5, 9; Arist., *Lysistr.* 476, 786 e seg., 1207.

In egual modo vanno interpretati quegli apparenti versi antibacchiaci, che hanno l'anacrusi lunga; per esempio, Pind., *Ol.* 2, v. 15, 18, 19:

— ‚ — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ —
λοιπῷ γένει· τῶν δὲ πεπραγμένων.
— ‚ — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ ⏑⏑ — ⏑̄
λάθα δὲ πότμῳ σὺν εὐδαίμονι, γένοιτ' ἄν.
— ‚ — ⏑ ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑ — —
ἐσλῶν γάρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνάσκει.

Diomede, p. 498, citando l'esempio:

laetare bacchare præsente Fortuna

osserva: hoc mihi videtur magis ad prosam convenire.

I versi bacchiaci dei Latini.

Quanto rari nei Greci, altrettanto sono frequenti nei Latini i versi bacchiaci, dei quali sono composti interi canti; anzi sono il metro principale dei canti plautini. Il piede bacchiaco rammenta il termine del Saturnio e dell'esametro, e forse per questo diventò così popolare, da parere piuttosto una creazione spontanea dei Latini che una imitazione dal greco. E in vero, i Latini non mantennero, come i Greci, la cesura al termine di ciascun piede; per esempio, Pl., *Pseud.* 1282:

⏑ — — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —
inde húc exií crapulám dum amovérem,

e piuttosto che al termine del piede, amano usare l'interpunzione e mutare il personaggio dopo la prima lunga; per esempio, *Bacchid.* 1124, e segg.:

B A. at haú pol nitént: sordidae ámbae videntur.
S O. attónsae quidem ámbae usque súnt. P H. ut vidéntur.
derídere nos. N I. síne suo úsque arbitrátu.

Inoltre i Latini trattano come ancipite la breve del bacchio:

⏓ – – ⏓ – – ⏓ – – ⏓ – –

e sciolgono, non solo una, ma anche ambedue le lunghe; per esempio, Plauto, *Trin.* 240; Terent., *Andr.* 637:

⏓ ⏑́⏑ – ⏓ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏓ ⏑́⏑ – ⏓ – ⏒
despóliator látebricolarum hóminum corrúmptor.
⏓ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
at támen, ubi fidés? si rogés nil pudént hic.

Nelle due brevi che rappresentano la lunga il monossillabo non rimane eliso ma abbreviato, come in altri metri; per esempio, Pl., *Cas.* III, 5, 38 e *Bacch.* 1123:

⏓ ⏑́⏑ – ⏑ – – ⏑ – – ⏓ – –
quid cŭm ea negóti tibíst? st peccávi.
⏓ –́ ⏑⏑ ⏓ – – ⏑ – – ⏑ – –
dormít quŏm eunt síc a pecú palitántes.

Finalmente i Latini usano pure due brevi in luogo di una, sostituendo al bacchío l'ionico a minore; per es., Pl. *Cas.* II, 1, 10: *Aul.* II, 1, 5:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏓ – –
maledíctis malefáctis, amátorem ulcíscar.
⏓ –́ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ –́ –
nam múltum loquáces merito ómnes habémur.

Con tutte queste libertà, e con l'uso maggiore che i Latini fecero del bacchío, è ancor più difficile determinare la du-

rata di questo piede e il suo valore ritmico. La maggior fusione dei piedi gli tolse il carattere della dipodia giambica, e d'altra parte il suo carattere e la mistura dell'ionico lo accosta alla durata di sei tempi. In quanto alla percussione sembra naturale che cadesse sulla prima lunga; eppure anche in latino, come in greco, si danno alcuni versi, che meglio si spiegano come cretici con base giambica; per esempio, Pl., *Men.* 572:

⏑ – ⏑́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –, – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
molestóque multum átque uti quíque sunt
óptumi máxumi mórem habent húnc.

Nei Latini si trovano le seguenti serie bacchiache:

Il dimetro acataletto usato come προῳδικόν ed ἐπῳδικόν di versi maggiori; per esempio, Pl., *Capt.* 498:

⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – quid est suavius quam

e *Amph.* 653:

⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑̄ – – tona quém penes est virtus.

Vedi *Trin.* 241: *Aul.* II, 1, 7 e 22: *Men.* 582: *Most.* 127: *Poen.* I, 2, 38: *Pseud.* 1250: *Capt.* 508, e seg.:

Il dimetro catalettico, che ha la figura del dochmio, trovasi più spesso dell'altro. Per lo più due dimetri sono uniti in un verso; per esempio, Pl. *Bacch.* 660: *Rud.* 230:

⏑ ⏑́ – ⏑ –, ⏑ ⏑́ – ⏑ –
bonús sit bonís malús sit malís.
bŏnă spés obsecró subvénta mihí.

Vedi *Pers.* 809, 811 e seg.: *Cas.* II, 1, 8: *Epid.* II, 1, 3. Singoli dimetri, *Poen.* I, 2, 35: *Men.* 972.

Il trimetro acataletto non è frequente; Pl., *Trin.* 258, *Amph.* 179:

⏓ – – ⏓ – – ⏓ – –
amór non placés te nil útor.
hic quí verna nátust conquéritur.

Ancor più raro è il trimetro catalettico: Pl., *Truc.* II, 7, 19:

⏓ ⏑⏑ – ⏓ – – ⏑ –
sollícitos patrónos habént.

Vedi altri trimetri in ambedue le forme: *Pseud.* 262, 1258, 1316: *Truc.* II, 7, 18: *Men.* 579 : *Most.* 332, 244: *Bacch.* 625.

Il tetrametro acataletto è di tutti i versi bacchiaci il più comune; Pl., *Pseud.* 1246 e sg.:

⏓ – – ⏓ – – ⏓ – – ⏓ – –
quid hóc? sicine hóc fit? pedés statin án non?
an íd voltis út me hinc iacéntem aliquis tóllat.

La cesura nel mezzo, come abbiamo detto, è usata ed omessa indifferentemente. Inoltre l'ultima lunga del secondo piede si trova anche sciolta in due brevi, di guisa che il pentametro sembra essere trattato dai poeti latini come una serie semplice anzichè come l'unione di due dimetri; per es., Pl., *Pers.* 815: *Amph.* 570; *Bacch.* 1126:

derídere nós. sĭnĕ suo úsque arbitrátu.

D'altra parte non mancano esempi d'iato e di sillaba ancipite a metà, e in questo caso il tetrametro vale quanto due dimetri staccati; per esempio, Pl., *Pers.* 789: *Truc.* II, 5, 10:

o bóne vir salvéto | et tú bona libérta.
vosmét iam vidétis | ut órnata incédo.

Il tetrametro catalettico si trova frapposto agli acataletti ed anche alternato con essi. In questo la breve dell'ultimo piede non è mai allungata; per es., Pl., *Rud.* 194 e 196:

⏓ – – ⏓ – – ⏓ – – ⏑ –

nam quíd habebunt pósthac insígne impíi.
nam mé si fecísse aut paréntes sciám.

Vedi anche *Menaech.* V, 6.

L'esametro acataletto non è ammesso da tutti i critici come unica serie, ma taluni lo dividono in un tetrametro e un dimetro. Però si trovano esempi, nei quali fra il quarto e il quinto piede havvi elisione, il che dimostra che col tetrametro non termina il verso; per esempio, Pl., *Amph.* 633, e sg.:

⏓ – – ⏓ – – ⏓ – – ⏓ – – ⏓ – – ⏑ – –

Satín parva rés est volúptatum in víta atque in aétate agúnda
praequám quod moléstumst? ita quoíquest in aétate hominúm comparátum.

L'esametro catalettico; Pl., *Pseud.* 1264 e 1266:

⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏓ – – ⏓ – – ⏑ – – ⏓ – – ⏑ –

neque ibi álium alii esse ódio nec sérmonibús morologís utiér.

⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – – ⏓ – – ⏑ –

darí dapsilís: neque etiám parce prómi victúm ceterúm.

I Latini non formarono periodi maggiori dell'esametro. Si trovano a dir vero tetrametri strettamente congiunti a versi seguenti o mediante una parola comune o perchè terminano con una particella legata alla prima parola dell'altro verso. Così, per esempio, Pl., *Men.* 572:

moléstoque múltum atque utí quique súnt op-
tumí maxumí morem habént hunc,

ma non tutti interpretano questi versi ad un modo. Alcuni, volendo evitare la spezzatura della parola, interpretano il primo come un tetrametro bacchiaco catalettico, e il secondo come un verso cretico:

moléstoque múltum atque utí quique súnt
óptumi máxumi mórem habent húnc.

CAPO VIII.

I Metri misti.

I Logaedi.

Dicesi misto il membro formato di piedi disuguali. Fra i metri misti, i principali sono i logaedi (μέτρα λογαοιδικά o μικτά) i cui membri sono composti di piedi dattilici e giambo-trocaici. Il nome di logaedi viene interpretato in due maniere: gli uni ammettono che in essi il ritmo regolare del canto (ἀοιδή) fosse unito al movimento più libero del discorso (λόγος); ma questa etimologia non corrisponde alla natura essenzialmente musicale dei logaedi, e perciò altri intendono più ragionevolmente che significhi in generale un canto di parole, come αὐλῳδία e κιθαρῳδία indicano il canto accompagnato dalla tibia o dalla cetra. E in effetto i logaedi sono i metri più proprii della canzone poetica. I lirici più antichi avevano incominciato ad unire in un distico un verso giambo-trocaico ad un verso dattilico, ed anche a formare dei versi unendo un membro giambo-trocaico ad uno dattilico. I poeti di Lesbo, Alceo e Saffo, vanno un passo più in là, e congiungono piedi diversi in uno stesso membro. Tale varietà delle forme metriche era

così adatta alla melodia, che questo genere diventò sempre più frequente in Ibico, in Simonide, in Pindaro, ne' cori della tragedia; ed in questa, da Sofocle in poi, i logaedi rimasero il metro principale, in maniera da escludere quasi tutti gli altri.

I metri logaedici si possono dividere in tre classi:

a) logaedi propriamente detti, che hanno un solo dattilo unito a piedi trocaici; per esempio:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –.

b) dattilici logaedici, nei quali una serie dattilica è terminata in una serie trocaica, acataletta o catalettica; per esempio:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –.

c) coriambi, specie di metri sincopati, nei quali la dipodia dattilica catalettica, detta coriambo, è seguita da una serie logaedica; per esempio:

– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑.

I membri logaedici possono incominciare anche con l'anacrusi monosillaba o bisillaba, prendendo figura di giambi o di anapesti.

Sul valore ritmico del dattilo nei metri logaedici non può cadere alcun dubbio. Il dattilo unito a trochei nello stesso verso e nello stesso membro non può durare quattro tempi, perchè romperebbe il ritmo trocaico, e non può essere altro che il dattilo ciclico, il quale appunto ha la durata del trocheo. La natura melodica del verso consiste nella varia forma metrica d'uno stesso ritmo, che permette alla melodia di esplicarsi artificiosamente con note di varia durata, mentre segue un unico tempo. Di questo valore del dattilo ci sono parecchi indizi. Anzi tutto le due brevi non si contraggono

in una lunga, nè la lunga si può sciogliere in due brevi, salvo qualche eccezione in metri coriambici, quando il poeta cerca qualche effetto particolare, come Anacreonte nel *fram.* 24. Poi ad un membro logaedico può corrispondere un membro trocaico e uniti formare un verso; per esempio, Anacr., *fr.* 30:

— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔ — ⏑ — ⏑ ⊔ —
τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Στράττιν εἰ κομήσει.

Finalmente si possono corrispondere fra strofa e antistrofa due versi, uno dei quali abbia il dattilo in un posto e l'altro in un posto diverso. Questa trasposizione del dattilo era detta ὑπέρθεσις. Per esempio, in Aristofane, *Vesp.* 551 e 636 stanno in corripondenza questi due membri:

— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — μὴ κατὰ τὸν νεανίαν
— ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ὡς δὲ πάντ' ἐπελήλυθεν.

Tutto ciò dimostra che il dattilo equivaleva perfettamente al trocheo. Più difficili a determinare sono gli altri elementi ritmici dei logaedi. La loro natura trocaica parrebbe ammettere la misura a dipodie, tanto più che l'estensione dei membri logaedici è conforme a quella dei giambici e trocaici. Ma d'altra parte troviamo frequenti tripodie e pentapodie, le quali, quando non siano membri brachicataletti, non comportano altra misura che quella a monopodie. All'incertezza della misura si connette anche l'altra del posto in cui cadeva la percussione principale d'un membro logaedico; il quale, se misuravasi a dipodie, doveva avere l'*ictus* sul primo piede di ogni dipodia; se no, il posto dell'*ictus* rimaneva libero. Tale oscurità si accresce ancor più nei logaedi con base eolica, della quale abbiamo parlato a pag. 135 e seg.

Membri logaedici.

Nei logaedi propriamente detti il membro più comune è la tetrapodia, ma è pure frequente la tripodia. La dipodia non si trova se non come introduzione o clausola di periodi maggiori. La pentapodia non è mai certo che sia un unico membro; per esempio nel verso saffico e nell'alcaico la sillaba ancipite parrebbe indicare che là finisce il primo membro:

– ◡ – ◡̄ – ◡ ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡̄ – ◡ ◡ – ◡ –

Il membro maggiore è l'esapodia, che non è frequente, e fa dubitare anch'essa se debbasi interpretare come una serie semplice o come composta. Delle svariatissime forme che potrebbero avere la pentapodia e l'esapodia, i poeti greci ne usarono poche. In generale l'incertezza degli elementi ritmici rende assai difficile distinguere i versi logaedici nei loro membri. Principalmente se fra l'uno e l'altro havvi un trocheo con sillaba irrazionale, spesse volte è oscuro a quale dei due membri essa appartenga; per esempio, lo schema:

– ◡ – ◡ ◡ – ◡ – | ◡̄ | – ◡ ◡ – –

ammette una doppia divisione, dopo l'ottava e dopo la nona sillaba. La cesura può essere un indizio, ma non sicuro quando non sia costante.

I membri logaedici fino alla pentapodia hanno le forme e i nomi seguenti, avvertendo che il numero ordinale aggiunto alle tripodie e alle tetrapodie indica il posto del dattilo:

Dipodie.

– ◡ ◡ – ◡̄ adonio
– ◡ ◡ – coriambo.

Tripodie.

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ 1° ferecrazio acataletto
– ⏑ ⏑ – ⏑ – 1° ferecrazio catalettico
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ 2° ferecrazio acataletto
– ⏑ – ⏑ ⏑ – 2° ferecrazio catalettico.

Tetrapodie.

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ 1° gliconeo acataletto
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – 1° gliconeo catalettico
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ 2° gliconeo acataletto
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – 2° gliconeo catalettico
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ 3° gliconeo acataletto
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – 3° gliconeo catalettico.

Pentapodie.

⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Pind., *Isth.* 6, 2
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ falecio endecasillabo
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ saffico endecasillabo
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ alcaico endecasillabo
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ alcaico dodecasillabo
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ∧ Pind., *Pyth.* 11, 3.
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ∧ Pind., *Ol.* 9, ep. 8.

I poeti erotici di Lesbo non usarono contrarre le brevi del dattilo e predilessero la forma pura de' trochei e de' giambi. Simonide, Pindaro, Corinna sciolsero la lunga de' giambi e de' trochei con molta libertà; un po' meno i tragici e raramente Aristofane. Una libertà propria dei metri misti è

l'uso del trocheo e del giambo irrazionale anche nei posti non legittimi. Gli antichi chiamano questi spondei παρὰ τάξιν τεθέντες, προσλαμβανόμενοι, e i metri in cui si trovano πολυσχημάτιστα, multiformi [1] appunto dalle varie forme che possono prendere per quella irrazionalità combinata con lo scioglimento delle lunghe e con certe libertà nel primo piede. Questi spondei, che secondo le regole generali si potrebbero dire illegittimi, non stanno solamente nelle serie miste, ma passano anche nelle giambiche e nelle trocaiche che vi sono unite. Essi però sono più frequenti nelle prime dipodie di ciascuna serie che nelle ultime. In Saffo e in Alceo si trovano soltanto davanti al dattilo; per es.:

– ̆̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ἀρθεὶς δηὖτ' ἀπὸ Λευκάδος,

e perciò il saffico e l'alcaico non avranno mai queste forme:

– ̆̄ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ̆̄ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

I lirici corali e i dramatici non si attennero a questa regola, sicchè troviamo, per esempio, versi saffici e alcaici simili a questi:

́– – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ (Soph., *Philoct.* 138)
προὔχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον
– ́– – – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – (Soph., *Antig.* 862)
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν .....

e così pure nelle altre serie.

Il primo piede d'una serie logaedica invece di trocheo o spondeo può essere anche giambo; e poichè tanto il trocheo

(1) Vedi Hephaest, p. 55, 15 e 59, 2; Schol., Hephaest, p. 211, 24 e 215, 9, e il Velke, *De metrorum polyschematisticorum natura.*

che il giambo possono avere la lunga sciolta, la serie logaedica può incominciare anche col tribraco. Nei poeti lesbici il giambo, come lo spondeo, non è usato che davanti al dattilo, per esempio:

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –.

Ma nel drama non v'è quella restrizione. In due versi che si corrispondano fra strofa e antistrofa uno può cominciare col giambo, l'altro con lo spondeo, più raramente col trocheo e col tribraco. Pindaro usa pure il giambo, ma sempre in corrispondenza ad altro giambo. Il giambo iniziale come lo spondeo sostituisce il trocheo anche nelle serie trocaiche miste ai logaedi; per esempio, Arist., *Nub.* 578:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ὦ θεώμενοι κατερῶ
⏑ – – ⏑ – ⏑ – πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως.

I poeti eolici usarono nel primo piede anche due brevi in luogo del trocheo, ma non sciolsero mai questo in un tribraco.

Alla varietà delle serie logaediche conferisce pure la trasposizione del dattilo o ὑπέρθεσις, che abbiamo ricordata sopra. Essa trovasi nei comici, nelle ultime tragedie di Sofocle e in Euripide. La corrispondenza più frequente fra strofa e antistrofa avviene tra queste due forme:

– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – πόντου θινὸς ἐφήμενος
– ⏓ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει (1).

Ma si trovano anche altre corrispondenze, per esempio, Arist., *Vesp.* 531 e 636:

(1) Soph., *Philoct.* 1123 e 1147. Vedi anche Eurip., *Hel.* 1487 e 1504, 1460 e 1474: *Electr.* 148 e 165, 146 e 163, 167, 189: *Iph. Taur.* 421 e 439, 1097 e 1114: *Phoen.* 208 e 220, 210 e 222.

– ◡ ◡ – ◡ – ◡ – μὴ κατὰ τὸν νεανίαν
– ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ὡς δὲ πάντ' ἐπελήλυθεν.

Soph., *Oed. Col.* 511 e 523:

◡̄ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι
◡̄ – ◡̄ – ◡ ◡ – ◡ τούτων δ'αὐθαίρετον οὐδέν.

I Gliconei.

La minor serie logaedica è il metro gliconeo, che nella forma primitiva e più frequente ha il dattilo nel secondo posto:

– ◡̄ – ◡ ◡ – ◡ – ὦναξ ὦ δαμάλης Ἔρως.

Nella forma catalettica prende il nome di ferecrazio:

– ◡̄ – ◡ ◡ – ⏓ ὦ Δεύνυσε δέχεσθαι.

Questa apparente tripodia ha il valore probabile di tetrapodia mediante la τονή della penultima sillaba:

– ◡̄ – ◡ ◡ ⊔ –.

Il gliconeo, μέτρον Γλυκώνειον , prende nome da un poeta Γλύκων di cui è ignota la persona e il tempo. Efestione lo fa inventore di questo verso, e il suo scoliaste lo dice poeta comico. Queste due notizie si possono conciliare ben difficilmente, perchè un poeta comico non potè fiorire prima di Saffo e di Anacreonte, che usarono questo metro. Il ferecrazio, μέτρον Φερεκράτειον, è nominato dal comico Ferecrate, che a torto vantavasi d'esserne stato inventore.

Il primo piede del gliconeo e del ferecrazio può avere le varie forme che abbiamo ricordate sopra, parlando in generale dei logaedi; per esempio:

– ◡ – ◡ ◡ – ◡ – τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
– – – ◡ ◡ – ◡ – στικτῶν τ' ἔνδυτα νεβρίδων
◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ἐγώ σοι παραβάλλομαι
◡◡◡ – ◡ ◡ – ◡ – δορί τε γᾷ πατρίᾳ φέρει.

I Latini usarono comunemente la base spondaica. Catullo ritenne il giambo solo in due versi, 34, 2 e 4:

puellæ et pueri integri. puellaeque canamus.

e Orazio ha due soli esempi del trocheo 1, 15, 24 e 36:

Teucer et Sthenelus sciens.
ignis Iliacas domos,

dove però altri legge *Pergameas*. Seneca usò il tracheo in tutto un cantico dell'Edipo, v. 903-35, e due volte il pirrichio, v. 925 e 929; quest'ultimo però d'incerta lezione. Anche Anacreonte predilige lo spondeo ed usa parcamente le altre forme. Euripide sciogliendo la lunga dello spondeo usò qualche volta il dattilo; per esempio, *Electr.* 525:

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ – παντοδαπᾶς ἐπὶ γᾶς πόδα,

e non mancano esempi, in cui a questo dattilo iniziale corrisponda nell'antistrofa il tribraco. Non sono però più di cinque esempi, che i critici tentarono di emendare. Anche l'anapesto iniziale pare usato da Euripide, e gli scoliasti dicono che Aristofane lo canzonò imitandolo nelle *Vespe*, 1322:

◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ – περίβαλλ' ὦ τέκνον ὠλένας.

Le due brevi del dattilo non si contraggono in una lunga, perchè ciò distruggerebbe il carattere logaedico. Nei Greci è qualche raro esempio, ma la lezione è dubbia. Più accertata è in un ferecrazio di Catullo, 61, 25:

– ◡ – – – ⏓ nutriunt umore,

e nei gliconei di Seneca; per esempio, *Oed.* 906 e seg.

– ◡ – – – ◡ – vela, ne pressae gravi
– ◡ – – – ◡ – spiritu antennae tremant.

La lunga del terzo piede si trova sciolta, non nei primi poeti lirici, ma nei corali e nei dramatici:

◡◡ ◡̄ – ◡ ◡ ◡◡ ◡ –
ἁ δικαιόπολις ἀρετά, Pind., *Pyth.* 8.
δικόρυφον σέλας ὑπὲρ ἄκρων, Eur., *Phoen.* 227.
βᾶτε Πλειάδες ὑπὸ μέσας, *Hel.* 1489.

In Euripide si trova sciolta anche l'ultima lunga del gliconeo. Quando ciò accade alla fine del verso, o almeno al termine di parola, la pausa può compiere il tempo del trocheo; per esempio, Eur., *Ion.* 463:

◡◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡◡ παρὰ χορευομένῳ τρίποδε

ma qualora la lunga sia sciolta in mezzo ad una parola, non rimane più luogo a compiere il trocheo, e non sappiamo in qual modo il ritmo si potesse ristabilire. In Eurip., *Phoen.* 208, le due brevi corrispondono alla lunga del verso 220:

Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύσασα περιρρύτων
ἴσα δ' ἀγάλμασι χρυσοτεῦ|τοις Φοίβου λάτρις γενόμαν.

Sofocle, Euripide, Aristofane usarono alcune volte come ancipite la penultima sillaba, per lo più al termine della strofa; per esempio:

– ⏕ – ⏑ ⏑ – – – τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν.

Il gliconeo, nelle molte forme che poteva pigliare con la varietà della sua base, con le sillabe irrazionali e le lunghe sciolte, aveva espressioni diverse. Come l'abbondanza delle brevi lo rendeva rapido e leggero, gli spondei lo facevano lento e grave. Tali varietà si potevano ottenere entro un medesimo canto e forme diverse potevano corrispondersi fra strofa e antistrofa [1].

Trasportando il dattilo al primo o al terzo posto abbiamo le due forme che distinguiamo col nome di gliconeo primo e terzo. La prima forma è usata come membro di sistemi maggiori; per esempio:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ὦ πολιοῦχε Παλλὰς ὦ.

Il ferecrazio primo aveva il nome di'Αρχιλόχειον o 'Αριστο-

---

(1) Per esempio si corrispondono le due forme –⏑–⏑⏑–⏑– e –––⏑⏑–⏑–, Soph., *Antig*. 334 e 345, 100 e 117, 808 e 825 e spesso; le forme –⏑–⏑⏑––– e –––⏑⏑–⏑–, Soph., *Philoct*. 1138 e 1151: *Antig*. 104 e 121; Eur., *El*. 116 e 131, 122 e 137: *Suppl*. 993 e 1015: *Hippol*. 150 e 160, 741 e 751: *Iph. Taur*. 1123 e 1128; Pind., *Ol*. 9, 5; le forme ⏑––⏑⏑–⏑– e –––⏑⏑–⏑–, Soph., *Ant*. 812 e 861: *O. C*. 672 e 685, 674 e 687: *O. R*. 1195 e 1204: *Phil*. 173 e 184, 1127 e 1150; Eur., *Iph. T*. 1094 e 1111, 1096 e 1113: *Hec*. 913 e 922: *Heracl*. 770 e 779; le forme ⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑⏑ e ⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑–, Eur., *Ion*. 463 e 483; le forme ⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑⏑– e ⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑–, Eur., *Phoen*. 206 e 218; le forme –––⏑⏑⏑⏑⏑– e –––⏑⏑–⏑–, Eur., *Hel*. 1489 e 1506; le forme del ferecrazio ⏑––⏑⏑–– e –⏑–⏑⏑–⏒, Esch., *Sept*. 299 e 316, 296 e 313; Soph., *Phil*. 1125 e 1148. Vedi maggiori particolari nelle tavole sinottiche del Berger, *De Sophoclis versibus logaoedicis et epitritis*. Cfr. anche il Weissenborn, *De versibus glyconeis*, il Selkmann, *De versu glyconeo*, il Geppert, *De versu glyconeo*.

φάνειον, e trovasi come parte d'un sistema, per es., Arist., *Equ.* 588:

– ◡ ◡ – ◡ – – ἡμετέραν ξυνεργόν

e come προῳδικόν ed ἐπῳδικόν di versi coriambici, per es., Hor., *Carm.* I, 28:

– ◡ ◡ – ◡ – – Lydia dic per omnes.

Questo primo gliconeo e ferecrazio sono annoverati dagli antichi e da molti dei moderni tra i versi coriambici, dividendoli in un coriambo e una dipodia giambica:

– ◡ ◡ –, ◡ – ◡ –   – ◡ ◡ –, ◡ – ⏑̱.

Cfr. Hephaest., c. 9. La ragione di questo è lo scambio frequente del digiambo col coriambo, due figure metriche che possono anche corrispondersi fra loro.

Il terzo gliconeo poteva avere i due primi trochei irrazionali e perciò maggior numero di forme degli altri. Dicevasi adunque gliconeo multiforme γλυκώνειον πολυσχημάτιστον; per esempio:

– – – – – ◡ ◡ – ὡς ἕξοντες ἐκ πατέρων, *Jon.* 479.
◡◡ ◡ – – – ◡ ◡ – βίοτον αἰῶνός τε πόνους. *Suppl.* 1005.
◡◡ ◡ ◡◡ ◡ – ◡ ◡ – φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ, *Antig.* 108.
◡ – – – – ◡ ◡ – Ὀλύμπον χρυσέων θαλάμων, *Jon.* 459.
◡ – ◡ – – ◡ ◡ – χορὸς γενοίμαν ἄφοβος, *Phoen.* 236.
– ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – Τρῶες ὅταν χάλκασπις Ἄρης, *Iph. A.* 764.

Tutte queste serie miste, quando si trovano fra gliconei, vanno interpretate anch'esse come tali. Del resto il gliconeo multiforme sta qualche volta in corrispondenza col gliconeo semplice; per esempio, Eur., *El.* 148 e 165:

◡◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – χέρα δὲ κρᾶτ' ἐπικούριμον.
– – – – – ◡ ◡ – Αἰγίστου λώβαν θεμένα.

In principio di periodi logaedici, i poeti usarono pure gliconei con anacrusi. Noi dobbiamo riguardare come aventi l'anacrusi tutti quelli che incominciano col giambo:

◡ ⊔ – ◡ ◡ – ◡ –.

ma oltre a questi ve ne sono con anacrusi anche davanti al trocheo:

⏒ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – μάκαιρα Θεσσαλία πατρός, Pind., *Py.* 10, 2.

Per converso vi sono gliconei semplici e multiformi, ed anche ferecrazii, a cui manca una parte del primo piede, sicchè vengono detti gliconei acefali; per esempio:

– – ◡ ◡ – ◡ – λαῶν ὀνομάξομαι, Pind., *Py.* 7, 6.
– – ⏒ – ◡ ◡ – καρύξατ' ἀγγελίαν, *Hel.* 1491.
– – ◡◡ – – οὐδὲν μακαρίζω, *Oed. R.* 1195.

Di raro incominciano con due brevi e ancor più raramente con una; per esempio:

◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – θανάτον γὰρ ἀμφὶ φόβῳ, *Or.* 825.
◡ ◡ – ◡ ◡ – – τρισολυμπιονίκαν, Pind., *Ol.* 13, 1.
◡ – ◡ ◡ – ◡ – βάσει βάσιν ἅρμοσαι, *Oed. Col.* 198.

I gliconei acefali, se incominciano con la lunga, si possono ridurre facilmente al valore ritmico degli altri mediante la τονή:

⊔ – ◡ ◡ – ◡ –.

ovvero ammettendo che il primo tempo del verso fosse dato dalla melodia, con pausa del canto:

∧ ◡◡ – ◡ ◡ – ◡ – ∧ ◡◡ – ◡ ◡ – –.

Questa seconda interpretazione è più verisimile dove il gli-

coneo incomincia con sillabe brevi. I gliconei acefali si trovano qualche volta misti fra gliconei compiuti, o alternati con essi; per esempio, Eur., *Phaeth. fr.* 775, 25 e segg.:

σύριγγας δ' οὐριβάται
κινοῦσι ποίμνας ἐλαταί.
ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν
ξανθᾶν πώλων συζυγίαι.

Cfr. *Cycl.* 41 e segg.: *Ion.* 474, 471: *Iph. Aul.* 554, 581: *Heracl.* 750, 755.

Il Verso Priapeo.

Il verso priapeo è formato di un gliconeo e di un ferecrazio, divisi quasi sempre dalla cesura. Amavasi usare questo verso nelle poesie leggere di soggetto amoroso o festivo, perchè, come dice Terenziano, v. 2752, « ipse sonus indicat esse hoc lusibus aptum ». Lo troviamo continuato già in Anacreonte, *fr.* 17:

– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏓
ἠρίστησα μὲν ἰτρίου | λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον | νῦν δ' ἁβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τε φίλῃ | κωμάζων παϊδὶ ἁβρῇ.

E forse va interpretato come Priapeo anche il *fram.* 45 di Saffo, che incomincia col pirricchio:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ ⏑ – ⏑
ἄγε δὴ χέλυ δῖα μοι φωνάεσσα γένοιο.

Ebbe il nome di priapeo nell'età alessandrina, quando il

poeta Euphorion, che vien dato come uno dei maestri di Aristarco (Schol. A, Hephaest., p. 188), cantò Priapo in questo metro. Nei poeti lirici e dramatici dell'età classica trovasi isolato in mezzo ad altri versi, e dicevasi Σατυρικόν perchè usato per lo più nei cori satirici.

Nei Greci il priapeo ha le libere forme del gliconeo; troviamo anche in esso il primo piede giambico e dattilico; per esempio:

⏑ – – – – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – ⏑ ⏑ – – (*Euphor.* 3)

ὀδεύων Πηλουσιακὸν | κνεφαῖος παρὰ τέλμα.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – (*Carm. pop.* 42)

ἂν φέρομεν παρὰ τᾶς θεοῦ | ἂν ἐκαλέσσατε τῆνα.

Se questa forma è asinarteta, cioè se ha la sillaba ancipite al termine del gliconeo, essa diventa eguale ad un esametro dattilico, che i grammatici chiamarono veramente priapeo:

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –

Κουρῆτές τ' ἐμάχοντο καὶ Αἰτωλοὶ μενεχάρμαι.

Cui non dictus Hylas puĕr et Latonia Delos.

Anche nel priapeo può aver luogo la trasposizione del dattilo al terzo posto; per esempio:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ – ⏑ ⏑ – – (*Euphor.* 1)

οὐ βέβηλος ὦ τελεταὶ | τοῦ νέου Διονύσου.

Dagli Alessandrini tolsero questo metro Catullo e gli altri poeti romani di canti priapei, ma non usarono nel primo piede nè il giambo, nè il tribraco, e osservarono costantemente la cesura. Qualche volta però hanno anch'essi la sillaba ancipite al termine del gliconeo. Rechiamo qui come saggio alcuni versi del canto 17 di Catullo:

O Colonia quae cupis ponte ludere longo,
et salire paratum habes, sed vereris inepta
crura ponticuli assulis stantis in redivivis,
ne supinus eat cavaque in palude recumbat;
sic tibi bonus ex tua pons libidine fiat,
in quo vel salisubsili sacra suscipiantur;
munus hoc mihi maxumi da Colonia risus.

Anche il gliconeo primo e il terzo si trovano combinati in altre forme di priapeo. Così, per esempio, il priapeo primo è composto di un gliconeo primo e di un ferecrazio primo; Eupolis Κόλακες:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
ἀλλὰ δίαιταν ἣν ἔχουσ᾽ οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν· ἀλλ᾽ ἀκούσαθ᾽ ὡς ἐσμεν ἅπαντα κομψοὶ
ἄνδρες· ὅτοισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουθός ἐστιν
ἀλλότριος τὰ πολλά, μικρὸν δὲ τὸ κάμνον αὑτοῦ.

Il priapeo terzo è composto di un gliconeo terzo e di un ferecrazio secondo; per esempio, Euphor.:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
οὐ βέβηλος ᾧ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύσου.

Le Pentapodie Logaediche.

Il più celebre fra i maggiori membri logaedici è l'endecasillabo, ἑνδεκασύλλαβον Σαπφικόν, detto più comunemente Φαλαίκιον, dal nome del poeta alessandrino Phalaecos, che lo usò continuato. Esso ha questo schema:

· · – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
ἀσήμων ὑπὲρ ἑρμάτων φορεῦμαι.

Il primo piede ha la forma libera della base eolica e perciò l'abbiamo segnato con due punti. A noi però non rimangono esempi certi che del trocheo, dello spondeo, del giambo; per esempio, Eur., *Suppl.* 962: Soph. *Philoct.* 1140, 136:

> πνευμάτων ὑπὸ δυσχίμων ἀίσσω.
> ἀνδρός τοι τὸ μὲν ἓν δίκαιον εἰπεῖν.
> στέγειν ἤ τι λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν.
> Quoī dōno lepidum novum libellum,
> ārĭda modo punice expolitum?
> mĕās esse aliquid putare nugas (CATUL.).

Il solo esempio del tribraco, in Catullo, 55, 10:

> Camerium mihi pessumae puellae

si toglie probabilmente leggendo *Camerjum* trisillabo. In uno scolio attribuito a Simonide v'ha pure esempio d'un anapesto iniziale: Bergk, n. 8:

> ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ.

L'endecasillabo è un'unica serie ritmica e quando era cantato aveva probabilmente il valore d'un trimetro:

– ⏑̄ – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, ⌴ – ∧.

Amato da Saffo e da Anaceonte, apparisce qua e là anche nel drama fra sistemi gliconei. Fu prediletto dagli Alessandrini, perchè conservando il tono grazioso e leggero delle serie logaediche, prestavasi a poesie recitate molto più del gliconeo. A noi restano pochi esempi greci, ma in compenso ne abbiamo molti di Catullo, e poi di Stazio, Marziale, Petronio e nei carmi priapei. Catullo lo usò continuato; per esempio, *Carm.* 2:

Passer deliciae meae puellae,
quicum ludére, quem in sinu tenere,
quoi primum digitum dare adpetenti
et acris solet incitare morsus, cet.

Prudenzio aggruppa gli endecasillabi a due a due *Cathem.* 4, *Peristeph.* 6; altri lo congiunsero a versi differenti. Di questa maniera, già iniziata da Saffo, troviamo esempi nei poeti epigrammatici. Per esempio, in Teocrito, *Epigr.* 7, v'è un distico formato dal trimetro giambico e dal falecio:

Θᾶσαι τὸν ἀνδριάντα τοῦτον ὦ ξένε
σπουδᾷ, καὶ λέγ' ἐπὴν ἐς οἶκον ἔλθῃς.

Vedi anche Callim., *Epigr.* 42; Parmen, *Anthol. Palat.* 13. 18; Kaibel, *Epigr. gr.* XII e seg.

Il saffico indecasillabo, κῶλον Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον, differisce dal falecio perchè ha il dattilo nel terzo posto:

´– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν.
ille mi par esse deo videtur.

Il posto centrale del dattilo conferisce al verso una certa stabilità e dignità, onde si distigue dall'andamento leggero e saltellante del falecio. Essendo una serie unica, esso non ha nei Greci alcuna cesura stabile. In questi e in Catullo predomina lo spondeo nel secondo piede. Orazio fece una regola di questo spondeo, e trasportò anche nel Saffico la cesura semiquinaria dell'esametro, sicchè lo schema oraziano più comune è questo, *Carm.* 1, 2, 1:

– ⏑ – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
Jam satis terris | nivis atque dirae,

e segue l'analogia dell'esametro anche in ciò, che prima della cesura non ammette alcun monosillabo, se non preceduto da altro monosillabo; per esempio, 1, 2, 17:

> Iliae dum se | nimium querenti.

Però nel quarto libro e nel carme secolare Orazio ammette non di rado anche la cesura del terzo trocheo, che è più conforme alla natura pacata di questo verso; per esempio, *Carm.* 4, 2, 9 e 17:

> laurea donandus | Apollinari.
> sive quos Elea | domum reducit.

I poeti latini posteriori, ad eccezione di Seneca, conservarono la cesura semiquinaria di Orazio. Seneca usò pure il dattilo nel secondo piede; non solo in qualche nome proprio, come *Hippol.* 287 e 289, ma anche in altre parole, per esempio, *Med.* 637:

> Sumere innumeras solitum figuras.

È dubbio se il valore ritmico del saffico fosse quello di pentapodia o di un trimetro brachicataletto. S. Agostino, *Mus.* 4, 3, lo prende a modo suo per un trimetro e lo divide così:

> – ∪ ⌴, – – ∪ ∪, – ∪ – ∪̄.

Noi non potremmo interpretarlo come un trimetro se non con questa divisione:

> – ∪ – ∪̄, – ∪ ∪ – ∪, ⌴ – ∧

la quale però incontra una grave difficoltà. L'ultima sillaba unita alla pausa dovrebbe durare quanto un trocheo. Quando essa sia breve, ma il verso termini con la parola, la pausa

di due tempi può compiere egualmente il piede. Ma alcune volte essa è breve a metà di parola, quando cioè al saffico è attaccato l'adonio; per esempio, *Sapph.* 1, 11:

πύκνα δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἰθέ-
ρος διὰ μέσσω

e in questo caso non vi sarebbe modo di compiere l'ultimo trocheo.

Logaedi con Anacrusi.

Si trovano anche certe serie logaediche con anacrusi; e poichè questa comunemente è lunga, quando sta innanzi al dattilo gli antichi credettero che formasse il piede ionico a maiore:

– – ∪ ∪, – ∪ –.

Ma la breve non è esclusa, e i moderni con più ragione considerano la prima sillaba come anacrusi.

Il membro più frequente dei logaedi con anacrusi è la tripodia acataletta e catalettica; per esempio, Arist., *Equ.* 1119:

⏓. – ∪ ∪ – ∪ – κέχηνας, ὁ νοῦς δέ σου
⏓. – ∪ ∪ – – παρὼν ἀποδημεῖ.

Questa tripodia ha lo stesso schema de' gliconei acefali, che noi abbiamo interpretato come aventi il primo tempo in pausa (vedi pag. 387); ma conviene distinguerne il valore ritmico, perchè gli acefali, trovandosi uniti a gliconei compiuti, ne continuano il ritmo e valgono quanto essi:

– ⏓ – ∪ ∪ – ∪ = ∧ ⏓ – ∪ ∪ – ∪ –,

laddove le tripodie con anacrusi stanno da sè, e formano sole anche interi sistemi, come vedremo nella composizione di questi metri al capo XII.

La tetrapodia con anacrusi trovasi già in Saffo, *fr.* 52:

⏓⁝– ⏑ ⏑ – ⏑ – – δέδυκε μὲν ἁ σελάνα.

Quattro tetrapodie sono aggruppate a quartine.

La pentapodia con anacrusi è l'alcaico endecasillabo, ἀλκαϊκὸν ἑνδεκασύλλαβον:

⏓⁝– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
τὸ δηὖτε κῦμα τῶν προτέρων ὄνω.
vides ut alta stet nive candidum.

Anche l'alcaico endecasillabo, come il Saffico, fu trattato dai Greci come un membro unico, senza alcuna cesura stabile; ma Orazio e gli altri poeti latini v'introdussero la cesura semiquinaria, sicchè resta diviso in una serie giambica ed una logaedica. Poi Orazio stabilì anche nell'alcaico lo spondeo prima del dattilo, ed usò l'anacrusi lunga, temperando così l'impeto del verso, e rendendolo più conforme alla gravità romana; per esempio, *Carm.* 1, 37:

nunc est bibendum | nunc pede libero
pulsanda tellus | nunc saliaribus.

Del trocheo davanti al dattilo non vi hanno in Orazio che pochissimi esempi, 3, 5, 17: 6, 9: 23, 18:

si non perirĕt inmiserabilis.
iam bis Monaesĭs et Pacori manus.
non sumptuosă blandior hostia.

e così pure della cesura omessa, come:

hostile aratrum exercitus insolens.

Vedi 1, 16, 21: 37, 14 : 4, 14, 17.

L'alcaico dodecasillabo ha una sillaba più dell'endecasillabo. Lo troviamo in Alceo, *fr.* 55:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
'Ιόπλοχ' ἀγνὰ μειλιχόμειδε Σαπφοῖ,
θέλω τι Fείπην, ἀλλά με κωλύει αἰδώς.

È incerto se valesse per una pentapodia o per una esapodia di questa forma:

⏓, ∠ ⏑ – ⏓, ∠ ⏑ ⏑ – ⏑, ⊔ – ∧.

I Dattili Logaedici.

Si dicono dattili logaedici le serie dattiliche terminate in serie trocaiche. Abbiamo detto che nessun verso dattilico può terminare con due brevi, e che in generale quando una serie ha per ultimo piede il dattilo, vuolsi riguardare come parte d'un periodo maggiore. Senonchè molte serie dattiliche non si possono interpretare a questo modo; quelle per es., che hanno l'ultima sillaba ancipite, la quale dimostra che là termina il verso. In queste adunque l'ultimo dattilo – ⏑⏓ è solo apparente; esso ha il valore ritmico di una dipodia trocaica, di guisa che dev'essere rappresentato così – ⏑ ⏓ ∧. Questa è una prima specie di dattili logaedici. Altri hanno la serie trocaica più sviluppata.

Nei dattili logaedici i trochei hanno carattere alquanto diverso da quello de' puri versi trocaici. In questi sono un metro rapido, vivace; in quelli succedono ad un metro ancor più vivo, cioè ai dattili ciclici, così che ne rallentano il moto e li conducono ad un termine più tranquillo. Perciò la serie dattilo-logaedica fu paragonata ad una palla, che gettata con impeto corre dapprima a sbalzi, e poi va rallentando la sua corsa, finchè s'arresta.

I dattili logaedici sogliono essere misurati a dipodie, e perciò i membri più comuni sono la tetrapodia e l'esapodia:

⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏓ (*Ibyc. fr.* 1)

ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνειαι

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ (Arist., *Vesp.* 1235)

ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται.

Apparisce più evidente il carattere logaedico quando la dipodia trocaica non è catalettica ma compiuta; per esempio, nell'alcaico decasillabo:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

νᾶι φορήμεθα σὺν μελαίνᾳ.

flumina constiterint acuto.

Questo membro chiude la strofa alcaica. I poeti non amarono di finire più volte la parola dopo un trocheo, perchè mal suonava la doppia cesura trocaica, evitata anche in altri versi. Non sono adunque frequenti i decasillabi, come Hor., 1, 37, 24: 2, 1, 36:

classe cita reparavit ora.

quae caret ora cruore nostro?

Alcune volte però la doppia cesura trocaica ben dipinge cose aspre ed affannose, come in Hor., 2, 13, 28:

dura fugae mala dura belli.

Oltre alla strofa alcaica, questo membro si trova pure in Eschilo come clausola d'un periodo; raramente negli altri poeti dramatici [1].

---

(1) Vedi Eschilo, *Pers.* 656: *Sept.* 860: *Prom.* 166: *Suppl.* 539, 662: *Ag.* 1024, 1482: *Choeph.* 384, 811; Soph., *Oed. C.* 1214; Eur., *Rhes.* 366.

Appartengono ai logaedi anche alcune serie dattiliche che terminano con un piede bisillabo e possono parere versi dattilici compiuti, laddove la penultima lunga vale quanto un intero trocheo. Queste serie sono le più difficili a riconoscere come logaediche, e il solo criterio che abbiamo è il paragone con le altre serie fra cui si trovano, le quali, quando sono di ritmo trocaico, mostrano che l'apparente serie dattilica non potrebbe essere di ritmo diverso. Abbiamo, per esempio, l'apparente tripodia, che invece è una tetrapodia o dimetro brachicataletto; Arist., *Thesm.* 1138:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – παρθένον ἄζυγα κούρην.

Anche le serie terminate in una dipodia trocaica compiuta possono avere la penultima lunga protratta per τονή. Così l'apparente pentapodia nell'*Oreste*, v. 1300:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
ἐλθ' ἐπίκουρον ἐμοῖσι φίλοισι πάντως

è il trimetro brachicataletto, τρίμετρον βραχυκατάληκτον πρός τρισὶ δακτύλοις, ch'ebbe nell'antichità il nome di **Praxilleion**, da Praxilla, di cui restano due versi:

ὦ διὰ τὸν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα [1].

I dattili logaedici possono anche essere preceduti dall'anacrusi di una o due sillabe. In quest'ultimo caso hanno la figura metrica di anapesti chiusi da giambi. Troviamo per esempio una tetrapodia in Saffo, *fr.* 42:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
ἄνεμος κατ' ὄρος δρυσὶν ἐμπέσων.

---

(1) Vedi Praxilla, *fr.* 5 nell'*Anthol.* del Bergk, p. 478. Altri esempi, Anacr., *fr.* 70. 72; Esch., *Eum.* 996; Eur., *Troad.* 1070; Soph., *Antig.* 149.

Tra i versi con anacrusi va notata l'esapodia detta **archebuleion** [1] che ha queste forme:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (Stesich., *fr.* 21)
δαρὸν δ' ἄνεω χρόνον ἧστο τάφει πεπηγώς.
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (Stesich., *fr.* 51)
ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας.
tibi nascitur omne pecus, tibi crescit herba (Diom., p. 498).

I dattili logaedici possono cominciare anche col trocheo. Questo primo piede fu trattato dai poeti lesbici con tutte le libertà della base eolica, cioè vi sostituirono lo spondeo, il giambo, il pirrichio, di guisa che queste serie furono dette **μέτρα αἰολικά**. Per esempio, Saffo, *fr.* 40 e seg., 33 e seg.;

‥ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧
Ἔρως δ'αὖτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
Ἀτθί, σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ,
‥ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧
ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα.
σμίκρα μοι πάις ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαρις.

Vedi Diomede, p. 498. Servio, sotto il nome di verso eolico, reca questo esempio:

Sappho composuit male casta poemata.

(1) Caes. Bass.: Archebuleus accepit nomen versus, non quod Archebulus eum invenerit, nam Stesichorus, antiquior illo poeta, et Ibycus et Pindarus et Simonides usi sunt eo, sed passim et promiscue. Archebulus autem, quia carmen ex hoc uno genere composuit, archebuleum nominatum est.

I Coriambi.

Il nome stesso di coriambo indica l'errore dei grammatici, che interpretarono questo piede come l'unione d'un coreo con un giambo –⏑, ⏑–. Gli scrittori di musica lo chiamano invece πoὺς βακχεῖος al pari de'ionici, e questo nome fu dai metrici posteriori trasportato ad un piede peonico. Al termine del capo VI abbiamo osservato che se i versi coriambici fossero tutti composti di coriambi puri, si dovrebbero considerare come piedi semplici di sei tempi –⏑⏑–, corrispondenti alle nostre battute di tre per quattro. Ma per lo più essi hanno un termine giambo-trocaico di queste forme:

– ⏑ ⏑ – –   – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ – –   – ⏑ ⏑ – – –

Inoltre nella lirica corale dei Greci non si trovano canti schiettamente coriambici. Questi fatti e l'unione frequente dei coriambi con versi giambo-trocaici ci persuadono che il coriambo nel maggior numero dei casi abbia il valore di una dipodia dattilica catalettica in una sillaba:

– ⏑ ⏑ – ∧   – ⏑ ⏑ ⊔

e perciò debba appartenere ai metri logaedici.

Contuttociò io non so indurmi ad asserire che il coriambo non avesse mai il valore d'un piede semplice. Con la meravigliosa varietà delle misure ritmiche che troviamo nei Greci, è molto inverosimile che mancasse loro la battuta del tre per quattro in questa forma ⊥⏑⏑–, la quale ha precisamente quel carattere vibrato, che gli antichi attribuiscono concordemente al coriambo. E se tra i versi che restano i coriambi puri sono rarissimi, essi però non mancano; per

esempio, Esch., *Suppl.* 545 e 554; Eur., *Bacch.* 376 e 391:

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ –
τὸν Σεμέλας, τὸν παρὰ καλλιστεφάνοις.
– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ –
εὐφροσύναις δαίμονα πρῶτον μακάρων, ὃς τάδ' ἔχει,

nè v'è alcuna difficoltà ad ammettere questo ritmo stesso, quando all'ultimo coriambo segua una lunga o due; anzi questo entrare nell'ultima battuta con una o due lunghe sarebbe una clausola molto migliore per la serie coriambica; per esempio, Eur., *Bacch.* 113 e 128:

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – –
ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς ὁσιοῦσθ' αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει.

Eur., *Alc.* 9951:

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – –
μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω.

È da notare altresì che vi sono strofe, benchè rarissime, nelle quali i coriambi sono misti a membri ionici che possono seguire lo stesso ritmo; per esempio: Soph., *Oed. R.* 483-97 = 498-512. È verisimile adunque che il coriambo avesse un doppio valore; quello cioè d'una battuta di tre per quattro, e l'altro d'una dipodia dattilo-trocaica catalettica, equivalente ad una battuta di sei per otto. Nel primo caso, che è assai raro, sarebbe un piede semplice e formerebbe dei metri puri; nell'altro sarebbe un piede doppio ed entrerebbe come elemento di metri misti. Avrebbe avuto il primo valore quando stava da sè o unito a battute omogenee di ionici; il secondo quando era unito a serie giambo-trocaiche. Il valore di dipodia dattilica sembra confermato anche da ciò, che quando la poesia lirica non si cantava più, e perciò l'ultima lunga non poteva essere pro-

tratta per τονή fino alla durata d'un trocheo, i poeti terminarono ciascun coriambo con la cesura, affinchè il secondo piede potesse essere compiuto dalla pausa. Il valore ciclico del dattilo, oltre ad essere richiesto dalle leggi dell'omogeneità ritmica, pare dimostrato anche da questo, che le due brevi non sono quasi mai contratte in una lunga e che anche il coriambo era detto ποὺς κύκλιος, usato cioè nei canti che accompagnavano le danze ciclie, al cui rapido tempo conveniva il ritmo trocaico, non il dattilico.

Il coriambo è metro antico. Plutarco, *Mus.* 29, ne fa inventore Olimpo, fondatore o almeno propagatore della musica auletica. Esso trovasi già ne' poeti lesbici. Ha carattere impetuoso, e il nome di βακχεῖος ci avverte che usavasi nei canti dionisiaci; nelle canzoni del vino fu adoperato da Alceo, *fr.* 39-44 e da Orazio, 1, 18. Questo moto orgiastico vien però molto temperato, se il coriambo ha una chiusa trocaica. La percussione principale cade regolarmente sulla prima lunga; la seconda lunga, abbia essa il semplice valore di due brevi o quella di un trocheo intero, ha una percussione secondaria che si rappresenta così: ⏗⏑⏑⏗. Accade assai di raro che la lunga sia sciolta in due brevi e che le due brevi siano contratte in una lunga. I versi coriambici con le loro spezzature incerte non danno indizio sufficiente per la divisione dei membri. Alcune volte un coriambo può formare anche da sè solo un membro di verso, come, per esempio, nei versi orazioni di tre membri:

nullam Vare sacra | vite prius | severis arborem.

Ma vi possono anche essere membri di due coriambi, o soli o seguiti da clausola logaedica. Che ci fossero membri di tre coriambi, corrispondenti alla rara esapodia trocaica, è incerto.

I versi coriambici si distinguono e dal modo in cui incominciano e da quello in cui terminano. Essi possono inco-

minciare o con un coriambo o con un piede bisillabo. Al termine hanno per lo più una chiusa logaedica di varie forme, come abbiamo detto sopra. Così l'origine de' coriambi logaedici mi pare evidente. Abbiamo veduto le serie dattilo-logaediche, le quali cominciano o col dattilo o con un piede bisillabo di libera forma, hanno una chiusa logaedica, e si misurano a dipodie. I metri coriambici non sono altro che questi dattili logaedici, con qualche dipodia dattilica sincopata; per esempio:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑ ⏑ –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
·· – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
·· – ⏑ ⏑ –   – ⏑ ⏑ – ⏑ –.

Versi coriambici.

Il dimetro coriambico [1] trovasi, per esempio, in Aristofane con la prima arsi sciolta: *Lysitr.* 324:

⏑́⏑ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ –
ὑπό τε νόμων ἀργαλέων
ὑπό τε γερόντων ὀλέθρων.

Di un dimetro catalettico terminato in un cretico ci conservò esempio Efestione, c. 9, p. 30:

–́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ἱστοπόνοι μείρακες.

(1) Come abbiamo accennato sopra, gli antichi interpretavano come metro coriambico anche il ferecrazio catalettico, perchè lo dividevano così: –⏑⏑–, ⏑––; e nello stesso modo dividevano la chiusa di metri coriambici maggiori; per esempio: –⏑⏑–, –⏑⏑–, ⏑––.

Il **trimetro** è raro; esso è formato di un coriambo seguito da una serie logaedica, o di due coriambi con un cretico; per esempio: Anacr., *fr.* 3, 1:

´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ´ –
ᾠνοχόει δ' ἀμφίπολος μελιχρόν.

Servio lo dice **Anacreontium** e reca l'esempio:

Vergilius Mantua quem creavit.

La forma terminata in un cretico è detta da Mario Vittorino **metrum aphrodisiacum**:

´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ – (HEPHAEST., c. 9)
οὐδὲ λεόντων σθένος οὐδὲ τροφαί.

Il trimetro come parte d'un sistema trovasi in Esch., *Suppl.* 57; Eur., *Bacch.* 375; Arist., *Nub.* 811. Il trimetro s'incontra pure in forma cataléttica; per esempio, Anacr., *fr.* 36:

´ ⏑ ⏑ – ´ ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ´
αἰνοπαθῆ πατρίδ' ἐπόψομαι.

Il **tetrametro**, che Servio chiama **sapphicum**, è anche fra i coriambi la serie più frequente; per esempio, Sapph., *fr.* 60; Auson. *edyl.* 7, 15:

´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ –, ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ´ –
δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες | καλλίκομοί τε Μοῖσαι.
Bissula nomen tenerae | rusticulum puellae.

Il tetrametro ha regolarmente la cesura, che di raro è trascurata; per esempio, Esch., *Pers.* v. 633 e 640:

ἀλλὰ σύ μοι Γᾶ τε καὶ ἄλ|λοι χθονίων ἁγεμόνες.

Nei Comici latini havvi un solo esempio di coriambi in Terenzio, *Adeph.* 612, dove al termine del primo membro si trova pure sillaba ancipite:

> mémbra metu débiliă | sunt animus timore.

Efestione reca due tetrametri di Anacreonte con la prima arsi sciolta:

> ⏑́⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
> ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις
> διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶ ».

Il tetrametro può variare di forma secondo la clausola dell'ultimo membro. Nel citato esempio di Eschilo si chiude con un coriambo. Altre volte finisce in un cretico o in uno spondeo; per esempio, Hephaest, p. 30; Eur., *Alc.* 995:

> – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ –
> αἱ Κυθερῆας ἐπιπνεῖτ' ὄργια λευκωλένου.
> – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏓
> μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω.

Del pentametro, che fu usato spesso da Cratino e da Callimaco [1], a noi rimane qualche scarso esempio nei poeti dramatici; Eur., *Bacch.* 384 e 400:

> – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
> κισσοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀνδράσι κρατὴρ ὕπνον ἀμφιβάλλῃ,

e Arist., *Acharn.* 1162, 1155 e 1166. Servio lo chiama Callimachium e reca l'esempio:

> Armipotens Mars genitor Romulidarum, venias precamur.

---

(1) Vedi Mar. Victor., 2, 6, 7; Hephaest, c. 9.

Secondo l'esempio che Efestione riporta da Callimaco, il terzo coriambo sarebbe stato separato mediante due cesure dal precedente e dal seguente:

δαίμονες εὐυμνότατοι | Φοῖβέ τε καὶ | Ζεῦ διδύμων γενάρχαι.

L'esametro si trova nei componimenti artificiosi del poeta alessandrino Simmias; Bergk, *Anthol.*, p. 511 e 515:

— ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ — —

ἀνδροθέᾳ δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνα.

I quattro esametri di Simmias ed uno del rodiese Philicos, che vantavasi a torto inventore di questo metro, e in esso compose inni a Cerere e a Proserpina (Caes Bass., e quindi il nome di Philicium), accennano alla cesura dopo il terzo coriambo; cfr. Hephaest. c. 9. Nei poeti classici troviamo due soli esametri catalettici, che altri interpreta a torto come pentametri ipercataletti; Eur., *Bacch.*, v. 113 e 128:

— ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — —

ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς ὁσιοῦσθ'· αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει.

L'ettametro acataletto si trova in Eschilo, *Suppl.* 545 e 554 ed in Eurip., *Bacch.* 376 e 391:

τὸν Σεμέλας τὸν παρὰ καλλιστεφάνοις
εὐφροσύναις δαίμονα πρῶτον μακάρων; ὃς τάδ' ἔχει.

L'ottametro si trova parimente in Eschilo, *Agam.* 201 e 214:

παυσαμένου γὰρ θυσίας παρθενίου δ' αἵματος ὀρ-
γᾷ περιόργως ἐπιθυμεῖν θέμις· εὖ γὰρ εἴη.

Il maggior periodo di cui resti esempio è l'enneametro in Esch., *Sept.* 919 e 931 :

παῖδα τὸν αὐτᾶς πόσιν αὐτᾷ θεμένα τούς δ' ἔτεχ' οἱ
δ' ὧδ' ἐτελεύτασαν ὑπ' ἀλλαλοφόνοις χερσὶν ὁμοσπόροισιν.

Coriambi con base.

La seconda specie dei metri coriambici è quella che incomincia con la base, come alcuni dattili eolici e logaedici. I poeti eolici usarono anche ne' coriambi un piede bisillabo di quantità indifferenti. Anacreonte e i poeti dramatici esclusero il pirrichio, ma in cambio adoperarono anche il tribraco. Orazio, forse imitando il poeta alessandrino Asclepiade, non usò che lo spondeo, e fu seguito da quasi tutti i poeti posteriori. Sul valore ritmico di questo primo piede vedi pag. 136. Gli antichi scrittori di metrica riguardarono come regolare il giambo iniziale e divisero questa specie di versi in antispasti:

⏑ – – ⏑, ⏑ – ⏔ ⏑, ⏑ – ⏑ –
λάβαν τῷ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων.

Fra questi metri il più comune è l'asclepiadeo:

˙˙ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ –
ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν.
o navis referent in mare te novi.

I Greci trascurarono più volte la cesura dopo il coriambo; per esempio, Saffo, *fr.* 56:

φαῖσι δή ποτα Λή|δαν ὑακινθίνων.

Orazio, Seneca, Prudenzio usarono il primo piede spondaico,

osservarono la cesura dopo il coriambo e non espressero mai il primo dattilo con una sola parola dattilica. Della cesura omessa havvi un solo es., in Orazio, *Carm.* 4, 8, 17:

non incendia Kar|thaginis impiae.

Invece è ammessa l'elisione nella cesura, per esempio, 3, 30, 1 e 7:

exegi monument*um* aere perennius
vitabit Libitin*am*: usque ego postera.

L'asclepiadeo catalettico ha questa forma:

·· — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ⏓
νυκτεροῦ τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ.
obduxere polum nubila caeli.

Vedi Arist., *Ran.* 342; Daniel, *Thes. hym.* n. 21. La cesura è osservata rigorosamente dai poeti latini del medio evo; nei Greci non è costante [1].

L'asclepiadeo maggiore, detto anche μέτρον Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον, ha un coriambo più del precedente asclepiadeo; per esempio, Sapph., *fr.* 65; Alc., *fr.* 44; Hor., 1, 18; Catul., 30:

·· — ◡ ◡ —, — ◡ ◡ —, — ◡ ◡ — ◡ —
βροδοπάχεες ἄγναι Χάριτες δεῦτε Δίος κόραι.
μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω.
nullam Vare sacra vite prius severis arborem.
Alfene immemor atque unanimis false sodalibus.

Questo metro fu molto usato dai poeti lesbici e appresso da

(1) Vedi, per esempio, Soph., *Oed. Col.* 703, 714, 716: *Ai.* 326; Eur., *Alc.* 985; Aristoph., *Ran.* 326: *Equ.* 590.

Callimaco e da Teocrito, del quale resta l'idillio Ἠλακάτη. Teocrito imitò i poeti eolici nella libera forma della base, e quantunque prediliga lo spondeo, troviamo qua e là e il trocheo e il giambo; per esempio, v. 24 e 16:

κῆνο γάρ τις ἐρεῖ τὤπος ἴδων σ'· ἦ μεγάλα χάρις.
ὄπασσαί τε δόμοις ἀμμετέρας ἔσσαν ἀπὺ χθόνος.

I Latini usarono anche nell'asclepiadeo maggiore la base spondaica; inoltre Orazio e Prudenzio hanno costantemente la cesura dopo la sesta e la decima sillaba, lasciando isolato il secondo coriambo; per esempio, Hor., 1, 11:

tu ne quaesieris | scire nefas | quem mihi quem tibi.

Orazio una sola volta divide il composto *per-lucidior* al verso 16 di quest'ode. Non così i Greci. Alceo usa per lo più la secura dopo il primo coriambo, più raramente dopo il secondo, per esempio, *fr.* 37, 39, 41; alcune volte non ha nè l'una nè l'altra; per esempio, *fr.* 39, 4:

τέγγε πνεύμονας οἴ|νῳ· τὸ γὰρ ἄ|στρον περιτέλλεται.

Dell'asclepiadeo maggiore v'hanno anche tre forme secondarie:

.. — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ⏓ (Sapph., *fr.* 62)
κατθνάσκει Κυθέρη' ἄβρος Ἄδωνίς τί κε θεῖμεν.
.. — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — — (Soph., *Phil.* 680)
ἄλλον δ' οὔτιν' ἔγωγ' οἶδα κλύων οὐδ' εἰσιδὼν μοίρᾳ.
.. — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ — — (Anacr., *fr.* 19)
πέτρης ἐς πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.

Simmias usò quest'ultima forma continuata, e perciò Efestione la dice μέτρον Σιμμιακόν.

Maggiori versi coriambici si trovano sparsi nel drama; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 176, 192, 510, 521:

– ⏓ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
ἤνεγκον κακότατ' ὦ ξένοι ἤνεγκον ἑκὼν μὲν θεὸς ἴστω.

Non tutti s'accordano nel considerare come versi coriambici quelli che hanno la base di due brevi e terminano con un giambo, perchè ammettono anche la misura di ionici a maiore con la prima lunga sciolta in due brevi; per es., il verso di Saffo, *fr.* 48:

Κρονίδα βασιλῆος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πέδ' Ἀχιλλέα

si può dividere in due maniere:

⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑́ – ⏑ ⏑, ⏑́ – ⏑ ⏑, ⏑́ – ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏓.

È da notare però che l'ionico a maiore non è accertato nei poeti anteriori agli alessandrini, e che alcuni critici autorevoli lo escludono affatto dal tempo classico. Perciò è più verisimile che i versi di questa specie s'abbiano a misurare come coriambici.

In Sofocle troviamo anche versi coriambici terminati in un molosso; per esempio, *Electr.* 472 e 488:

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – – –
εἰ μὴ 'γὼ παράφρων μάντις ἔφυν καὶ γνώμας.
ἥξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ ἁ δεινοῖς.

Coriambi misti.

Si danno versi coriambici, nei quali i coriambi sono misti e alternati con dipodie giambiche e trocaiche, e con tanta libertà che in due strofe eguali nell'una sta un coriambo, nell'altra una di queste dipodie. Abbiamo già veduto che in

generale i versi coriambici tendono a rallentare il loro impeto verso la fine con una clausola trocaica. Questa clausola oltrepassa alcune volte i limiti della dipodia; per es., Anacr., *fr.* 21 :

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ'ἐν τροχῷ.
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ –
πρὶν μὲν ἔχων βέρβεριον καλύμματ' ἐσφηκωμένα.

Eschilo, *Pers.* 648 e 653 :

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
ἦ φίλος ἀνήρ, φίλος ὄχθος· φίλα γὰρ κέκευθεν ἤδη.

La dipodia giambo-trocaica può stare anche in principio e nel mezzo del verso coriambico; e s'incontra più spesso il digiambo che il ditrocheo. Nella stessa guisa che nei giambi sincopati la dipodia giambica sta innanzi ad una serie trocaica, essa sta pure in principio di versi coriambici; per esempio :

⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – – (Soph., *Ant.* 795)
νικᾷ δ' ἐναργὴς βλεφάρων ἵμερος εὐλέκτρου.
⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – (Eur., *El.* 460)
ἁλὸς ποτανοῖσι πεδίλοισι φυὰν Γοργόνος ἴσχειν.
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – (Arist., *Lys.* 329)
μόγις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου.
⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – (Anacr., *fr.* 21)
πάις Κύκης, καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ.

E così nel mezzo:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ – (Arist., *Nub.* 599)
ἥ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγχρυσον ἔχεις.
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – (Soph., *Ai.* 390)
ἐχθρὸν ἄλημα, τούς τε δυσσάρχας ὀλέσσας βασιλῆς.

Certamente questi versi sono serie logaediche anzichè coriambi propriamente detti; ma gli antichi li interpretavano ragionevolmente come coriambi, vedendo come al coriambo potesse corrispondere la dipodia giambica. Per esempio, negli *Acarnesi* di Aristofane si corrispondono i versi 1150 e 1162 che hanno queste forme:

— ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏒ — ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
— ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Ἀντίμαχον τὸν ψακάδος τὸν ξυγγραφῆ τῶν μελέων ποιητήν.
τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο.

La dipodia trocaica è più rara; per esempio:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ — — — (Soph., *Phil.* 1174)
εἰ σὺ τὰν ἐμοὶ στυγερὰν Τρῳάδα γᾶν μ' ἤλπισας ἄξειν.

Ne troviamo anche nei Latini; per esempio, *Hor.* 1, 8, 2:

— ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
te deos oro Sybarin cur properas amando.

In parecchi di questi versi la dipodia trocaica ammette con grande libertà l'allungamento delle tesi, come nel terzo gliconeo, ed anche il giambo e il tribraco nel primo piede. Così i versi possono pigliare varie forme, di maniera che gli antichi scrittori li annoverano fra i μέτρα πολυσχημάτιστα. Fra questi meritano di essere conosciuti l'Eupolideo e il Cratineo, i quali nomi ci avvertono che erano usati principalmente nella comedia.

L'Eupolideum polyschematiston ha questo schema:

⏓ ⏒ — ⏒ — ⏑ ⏑ — — ⏒ — ⏒ — ⏑ —

Lo troviamo continuato nella parabase delle *Nubi*, v. 518-62. Eccone varie forme:

– ᴗ – ᴗ – ᴗ ᴗ – – ᴗ – ᴗ – ᴗ ⏓
ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο.
– – – – – ᴗ ᴗ – – – – – – ᴗ ⏓
ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῖν γνώμης ἔσθ' ὅρκια.
ᴗᴗ ᴗ – ᴗ – ᴗ ᴗ – – ᴗ – ᴗ – ᴗ –
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως.
ᴗ – – ᴗ – ᴗ ᴗ – – ᴗ – – – ᴗ –
ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην.
– – – – – ᴗ ᴗ – ᴗ – – – – – ᴗ –
ἀλλ' οὐδ' ὥς ὑμῶν ποθ' ἑκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.

Del **metrum Cratineum** Efestione, p. 100 e segg. conservò questi esempi:

– ᴗ ᴗ – ⏓ – ᴗ – ·· – ⏓ – ᴗ –
Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης.
πάντα φορητά, πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ.
πλὴν Ξενίου νόμοισι καὶ Σχοινίωνος, ὦ Χάρων
– ᴗ ᴗ – – ⏓ – ⏓ – ⏓ – ᴗ – ᴗ ⏓
ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρ' ἤδη τὴν γνώμην προσίσχετε
εἰ δυνατόν, καὶ μή τι μεῖζον πράττουσα τυγχάνει.
– ᴗ ᴗ – ᴗ – ᴗ – – ᴗ ᴗ – ᴗ – –
καὶ ξυνεγιγνόμην ἀεὶ τοῖς ἀγαθοῖς φάγροισιν.

La dipodia trocaica ha eguale varietà di forme, non solamente nei versi accennati, ma anche in altri che incominciano con la figura del terzo gliconeo; vedi per esempio, Soph., *Oed. R.* 465: *Philoct.*, 204-6; Eur., *Hipp.* 553, 563; Arist., *Nub.* 604.

Coriambi con anacrusi.

Anche i versi coriambici possono cominciare con l'anacrusi. Questa per lo più è lunga, di guisa che i piedi pigliano figura di ionici a maiore:

– – ᴗ ᴗ – – ᴗ ᴗ – ...

Ma qualche volta l'anacrusi è anche breve, e non è affatto verisimile che si abbreviasse la prima sillaba dell'ionico su cui cadeva la percussione del piede; per esempio, Sapph., *fr*. 54, 3:

⏓, –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
πόας τέρεν ἄνθος μάλακον μάτεισαι.

Sarà dunque più ragionevole interpretare come coriambici tutti quei versi, fra i quali se ne trova alcuno con anacrusi breve, come nel citato frammento di Saffo, e quelli in cui le cesure accennano ad aggruppamenti di coriambi; per es., Sapph., *fr*. 76 e Soph., *El*., v. 836 e 846:

–, –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
εὐμοφροτέρας | Μνασιδίκα | τὰς ἀπαλᾶς Γυρίννως.
–, –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – –
οἶδ' οἶδ' ἐφάνη | γὰρ μελέτωρ | ἀμφὶ τὸν ἐν | πένθει ἐμοὶ δ' |
οὔτις ἔτ' ἔσθ' · | ὅς γὰρ ἔτ' ἦν | φροῦδος ἀναρ|πασθείς.

Anche tra i coriambi con base si trova alcune volte l'anacrusi. Efestione, p. 112, reca dal comico Eupolis due esempi di un verso ch'egli chiama κωμικὸν ἐπιαμβικόν:

⏓, – ⏓ – ⏑ ⏑ – – ⏓ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
ὦ καλλίστη πόλυ πασῶν ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.

In Esch., *Sept*. 330, troviamo:

⏑, – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν περθομέναν ἀτίμως.

Ionici.

Il nome di ionico venne a questo metro dalla sua mollezza, che era propria delle popolazioni ioniche, e perchè in

esso i poeti ionici, come Anacreonte, cantarono l'amore ed il vino [1]. Esso adoperavasi pure nei canti del culto di Bacco e della Gran Madre. Nel drama degli Attici sta per lo più nei cori di donne, come nelle *Supplici* di Eschilo, nelle *Supplici* e nelle *Bacche* di Euripide. Servì poi ai componimenti lascivi ed osceni degli Alessandrini, dei quali fu caposcuola Sotades. Questi componimenti erano in dialetto ionico, e da ciò si crede che derivasse il nome del metro. Del resto anche i balli lascivi dicevansi ionici, come sappiamo da Orazio, *Carm.* 3, 6, 21.

I piedi ionici, secondo che incominciano con le lunghe o con le brevi, si distinguono in ionici a maiore e ionici a minore. Sul loro valore ritmico è d'uopo ripetere quanto abbiamo detto del coriambo. Nei versi formati di soli ionici questo è un metro puro, corrispondente alla moderna battuta di tre per quattro. Ma per lo più ambedue i piedi ionici si uniscono a dipodie giambo-trocaiche (ἐπίμιξις) che possono avere la tesi irrazionale; e una dipodia giambo-trocaica ha comunemente il valore di una battuta di sei per otto. Il Westphal ammette questa mutazione ritmica (μεταβολὴ ῥυθμοῦ) entro uno stesso verso e la sostiene con testimonianze di Aristide e di Bacchìo. Questi però sono testimoni troppo tardi e poco credibili per accertare un fatto, che offenderebbe le leggi più elementari del ritmo. Come abbiamo osservato nell'Introduzione, p. 53 e segg., trattando dell'omogeneità ritmica, non si può credere che gli antichi badassero solamente all'eguaglianza degli intervalli fra l'una e l'altra percussione principale, senza curare la struttura interna della battuta; non v'ha melodia che possa essere tollerabile in questo modo. Inoltre dove ne andrebbe

---

(1) Vedi Schol. Hephaest, p. 190; Aristide, p. 39; Mar. Victor., 2, 8, 7: quod in rhythmo et satis prolixum et satis molle, sicut ejusdem gentis homines adseverantur.

quel carattere molle e delicato de' versi ionici, quando fossero misti a dipodie giambo-trocaiche? dove quel che di noncurante, di negletto, di comodo, proprio della vita e del carattere ionico, con l'urto continuo che cagionerebbe la perpetua mutazione del ritmo? Credo pertanto che sia ragionevole cercare in altra maniera l'omogeneità ritmica di questi versi, la quale si può ottenere in due modi; attribuendo all'ionico il valore di una dipodia giambo-trocaica:

⌴ –⏑ ⏑ = – ⏑ – ⏑

o a questa dipodia il valore di ionico:

–⏑ ⌴ ⏑ = – – ⏑ ⏑.

Questa seconda interpretazione conserverebbe anche ai versi misti il carattere ionico, laddove la prima, che è più comunemente accettata, ridurrebbe i versi ionici a versi trocaici.

I versi e periodi ionici vanno da due a dodici piedi. Le cesure cadono solitamente dopo la seconda lunga; qualche volta anche dopo la prima. La cesura dopo le brevi fu evitata, come nei versi delle altre specie.

Ionici a maiore.

Gli ionici a maiore o discendenti sono molto più rari di quelli a minore. Che i poeti classici abbiano usati versi e sistemi di ionici a maiore è cosa molto dubbia, ed anzi negata dai più. Abbiamo già osservato che gli antichi scrittori di metrica interpretano come ionica la figura ⏒ – ⏑ ⏑ con la prima sillaba ancipite, e la pongono in una stessa linea con la dipodia trocaica. Perciò danno come ionici i versi come questi di Saffo, *fr.* 52, 53 e 54:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
δέδυκε μὲν ἁ σελάνα.
⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἁ σελάνα.
⏓ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
Κρῆσσαι νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν
ὤρχεῦντ' ἀπάλοις ἀμφ' ἐρόεντα βῶμον
πόας τέρεν ἄνθος μάλακον μάτεισαι.

I moderni interpretano cotesti versi come logaedici e coriambici con anacrusi. Ha l'apparenza di un dimetro ionico anche il verso detto Telesileion dalla poetessa Telesilla, della quale rimane l'unico frammento:

– – ⏑ ⏑ – ⏑ –
ἅδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν,

ma in Aristofane questa medesima serie trovasi con la prima sillaba ancipite e però vuolsi riguardare come logaedica. Ciò stesso dicasi dell'apparente trimetro in Eurip., *Hippol.* 526-28 = 536-38:

– ⏑́ ⏑ ⏑̇ – ⏑ – ⏑ – –
ἱεὶς πόθον εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχαῖς χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης,

dove il verso 538 con la prima sillaba breve

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – Ἔρωτα δὲ τὸν τύραννον ἀνδρῶν

rivela la sua natura logaedica.

L'ionico a maiore entrò nell'uso comune per opera degli Alessandrini, nei quali troviamo:

il dimetro acataletto, ἰωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον,

detto Κλεομάχειον dal nome del poeta alessandrino Cleomachos. Che il dimetro fosse trattato come verso e non piuttosto come membro del tetrametro, non sappiamo con certezza. Ad ogni modo esso termina sempre con parola intera. Il piede ionico poteva anche essere sostituito dalla dipodia trocaica; qualche volta nel secondo piede sono pure contratte le brevi in una lunga, come afferma Efestione, p. 68, che reca questi esempi:

⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏒⏑ τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν
⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏒⏑ ἐψόφησ᾽· ἐγὼ πίνων,

e ciò gli darebbe appunto il carattere della fine del verso, dalla quale sono escluse le due brevi. Come esempio latino Atilio cita due dimetri attribuiti a Mecenate:

úvas nitidís frondibus | Eúan hederís illigat.

Il Verso Sotadeo.

Il verso più comune de' ionici a maiore è il tetrametro catalettico, che prese il nome di versus Sotadeus, dal poeta alessandrino Sotades, il più famoso de' poeti osceni di Alessandria. Nella sua forma pura segue questo schema:

⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ –

ma col suo tono libero e studiatamente negletto ammette la più ampia libertà di forme. Ad ogni piede ionico può essere sostituita la dipodia trocaica razionale e irrazionale, ma più spesso al terzo. Inoltre le lunghe dei tre primi piedi possono essere sciolte e le due brevi contratte. La cesura non cade di solito dopo il primo dimetro, perchè verrebbe una pausa dopo due brevi, il che non piaceva ed era evitato in ogni genere di versi. Nel sotadeo adunque la forza

dell'intero predomina su quella delle parti. Rechiamo qui alcuni esempi di sotadei:

– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓
ἐὰν χρυσοφορῇς, τοῦτο τύχης ἔστιν ἔπαρμα.
– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλίην τὸ κέντρον ὠθεῖς.
– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓
εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον.
– ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
ἂν μακρὰ πτύεις φλεγματίῳ κρατεῖ περισσῷ.
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏓
σαρκικὸν γὰρ εἶχε χρῶτα καὶ τὸ δέρμ' ὁμοῖον.
– – ⏑ ⏑ | – ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏓
τὴν ἡσυχίαν κατὰ βίον ἵνα πάντοτε τηρῇς.

La sillaba ancipite si trova, non solo nel secondo piede della dipodia trocaica, ma, come ne' logaedi, anche nel primo, e poi nell'ultima breve del secondo ionico; per esempio:

⏑⏑ ⏓ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓
παρατήρει τὰ πάντων καλὰ καὶ ταῦτά σὺ μίμου.
– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏓ – ⏑ – ⏑ – –
μίμου τὸ καλὸν καὶ μενεῖς ἐν βροτοῖς ἄριστος.

Il sotadeo è più regolare in Luciano, Τραγῳδοποδάγρα 113 e segg. Le lunghe sono spesso disciolte, ma non v'è sillaba ancipite nel primo trocheo e nella seconda dell'ionico:

οὐχ αἷμα λάβρον προχέομεν ἀποτομαῖς σιδάρου,
οὐ τριχὸς ἀφέτου λυγίζεται στροφαῖσιν αὐχήν,
οὐδὲ πολυκρότοις ἀστραγάλοις πέπληγε νῶτα,
οὐδ' ὠμὰ λακιστὰ κρέα σιτούμεθα ταύρων.
ὅτε δὲ πτελέας ἔαρι βρύει τὸ λεπτὸν ἄνθος
καὶ πολυκέλαδος κόσσυφος ἐπὶ κλάδοισιν ᾄδει,
τότε διὰ μελέων ὀξὺ βέλος πέπηγε μύσταις,
ἀφανές, κρύφιον, δεδυκὸς ὑπὸ μυχοῖσι γυίων,
πόδα, γόνυ, κοτύλην, ἀστραγάλους, ἰσχία, μηρούς,
χέρας, ὠμοπλάτας, βραχίονας, κορωνά, καρποὺς
ἔσθει, νέμεται, φλέγει, κρατεῖ, πυροῖ, μαλάσσει,
μέχρις ἂν ἡ θεὸς τὸν πόνον ἀποφυγεῖν κελεύσῃ.

Dei Latini Ennio e Varrone usarono il sotadeo nelle satire. Lo troviamo in tutta la primitiva libertà di forme usato da Petronio, dove il cinedo entra nel triclinio, c. 23:

> húc huc (age) cónvenite núnc, spatalocinaédi,
> péde tendite, cúrsum addite cónvolate planta,
> fémori facilí, clune agili ét manu procáces,
> mólles veterés Deliací manu recísi.

Hermann credette di trovare il sotadeo anche in Plauto [1]. Però il maggior numero di versi ch'egli interpreta come sotadei ammettono anche altre misure. I più verisimili sotadei sono nell'*Amphitruo*, v. 168-172. Il sotadeo fu pure usato nella poesia didattica; Accio compose in questo metro i suoi *Didascalica*. Lo troviamo regolare in Terenziano Mauro, v. 85-278, che non usa la sillaba irrazionale fuor di posto:

> Elementa rudes quae pueros docent magistri
> vocalis quaedam memorant, consona quaedam.
> haec reddere vocem quoniam valent seorsa,
> nullumque sine illis potis est coire verbum.
> at consona quae sunt, nisi vocalibus aptes,
> pars dimidium vocis opus proferet ex se,
> pars muta soni comprimet ora molientum.
> illis sonus obscurior impeditiorque,
> utcumque tamen promitur ore semicluso,
> vocalibus atque est minor auctiorque mutis.

Ionici a Minore.

La forma comune dell'ionico a minore o ascendente è questa ⏑ ⏑ ⏗ –. Di raro le brevi sono contratte in una lunga

(1) Vedi *Elem. doctrinae metr.*, p. 454-59.

e le lunghe sciolte in due brevi. Nondimeno si trovano le tre forme:

⏑ ⏑ –́ ⏑⏑, ⏑ ⏑ ⏑́⏑ –, – –́ –;

delle altre due ricordate da Plozio:

⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ e – –́ ⏑⏑

non restano esempi. Nei sistemi ionici troviamo pure l'anapesto sostituito all'ionico; per esempio, Esch., *Pers.* 90:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – Ἀδαμαντίδος Ἑλλάς.

Se queste membro di verso non è d'altra misura, può ridursi a ritmo ionico o ammettendo che la seconda lunga sia sciolta in due brevi:

⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ – –

e sarebbe un dimetro catalettico, ovvero attribuendo alla lunga dell'anapesto il valore di quattro tempi:

⏑ ⏑ ⊔́, ⏑ ⏑ –́ –

e sarebbe un dimetro acataletto.

Il metro ionico più piccolo è il dimetro acataletto e il catalettico. Troviamo queste due forme congiunte in Aristofane, *Vesp.* 259, e segg:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ὃν ὅπως ἐγχυτριεῖς.
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏓ ὕπαγ' ὦ παῖ, ὕπαγε·
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ἐθελήσεις τί μοι οὖν, ὦ
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – πάτερ, ἤν σού τι δεηθῶ.

Servio chiama Anacreontium la forma acataletta e Timocratium l'acataletta:

sapientes amor odit
rosa veris specimen.

Il **trimetro** è più usato nell'ionico che in altri metri; per esempio, Anacr., *fr.* 53 e Telestes, *fr.* 5, 2:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
Σινάμωροι πολεμίζουσι θυρωρῷ.
συνοπαδοί Πέλοπος ματρὸς ὀρείας.

In Sinesio troviamo pure due brevi contratte in una lunga; per esempio:

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓
ἀρρήτων ἑνοτήτων ἐπέκεινα.

In Servio il trimetro acataletto è detto **Sapphicum** e il catalettico **Anacreontium**:

Sonat alta trabe fixus tibi nidus.
Fuge virgo, fuge munus Veneris.

Più comune di tutti è il **tetrametro**. Nella forma acataletta è detto da Servio **metrum Alcmanium**; per es.: Alcman, *fr.* 85; Alc. *fr.* 59; Anacr., *fr.* 42:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓
Ἕκατον μὲν Διὸς υἱὸν τάδε Μῶσαι κροκόπεπλοι.
Ἐμὲ δείλαν ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.
Ὁ Μεγίστης δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆνες ἐπεί τε
στεφανοῦταί τε λύγῳ καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα.
Timor omnis docet artis, timor auget bona mentis.

Nella forma catalettica dicevasi **phrynichium**:

Tibi veris fero donum, soli quod dant Veneri.

Questo tetrametro ha di solito la cesura dopo il primo dimetro; il piede termina con una lunga e perciò non v'è la difficoltà accennata per l'ionico discendente. Così i frammenti che restano di Anacreonte potrebbero essere interpretati anche come sistemi composti di dimetri.

I metri maggiori del tetrametro s'incontrano qualche rara volta ne' poeti dramatici. Il pentametro è in Euripide, *Phoen.* 1539, sotto questa forma:

⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

τό. μ' ὦ παρθένε βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες εἰς φῶς,

dove il primo piede potrebbe compiersi facilmente leggendo τί δέ μ' ὦ παρθένε. L'esametro catalettico sta pure in Euripide, *Suppl.* 42:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

ἱκετεύω σε, γεραιά, γεραρῶν ἐκ στομάτων πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν.

In Euripide stesso è pure un ettametro catalettico; *Suppl.* 63:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

ὁσίως οὐχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτουσα προσαιτοῦσ' ἔμολον δεξιπύρους
θεῶν θυμέλας.

Secondo Diomede, p. 525, sarebbe un unico verso, cioè un decametro, anche la strofa di Orazio, *Carm.* 3, 12; ma gli altri grammatici la riguardano come composta di più versi, tutto che siano molto discordi sul modo di dividerla. È verisimile che siano due tetrametri e un dimetro:

Miserárumst neque amóri dare lúdum neque dúlci
mala víno lavere aút exanimári metuéntis
patruaé verbera línguae.

Ionici Anaclomeni.

Come ne' ionici discendenti sono rari i versi composti di puri ionici, e per lo più v'è mista la dipodia trocaica, così negli ascendenti l'ionico suole alternarsi con la dipodia giambica. Tale mistura non avviene come ne' ionici a maiore, in cui la dipodia trocaica incomincia dopo compiuto l'ionico:

— — ◡ ◡ — ◡ — ◡.

Ne' ionici a minore la dipodia giambica non si alterna così:

◡ ◡ — — ◡ — ◡ —

ma in maniera che spezza il piede ionico, cominciando il giambo con la sua ultima sillaba:

◡ ◡ ⁄ ◡ — ◡ — —.

Questa pare una serie trocaica con anacrusi bisillaba anzichè ionica; ma gli antichi e nella teoria e nella pratica la considerarono equivalente ad un dimetro ionico:

◡ ◡ — — ◡ ◡ — —

e la usarono in corrispondenza con questo. Questi metri erano detti da essi ἰωνικὰ ἀκακλώμενα o ἀνακεκλασμένα, ed alcuni intendono per ἀνάκλασις uno scambio di quantità, in maniera che metà della seconda lunga appartenesse al primo piede e metà al secondo, il che potrebbesi rappresentare così:

◡ ◡ — ◡ ◡|◡ ◡ — —.

Altri, come Efestione derivano il nome di ἀνακλώμενα dal

carattere flacco e molle di questo metro [1]. L'identità ritmica delle due serie:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –   ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

si può ottenere in due modi, attribuendo cioè all'anaclomeno il valore:

⏑ ⏑, –⏑ ⏑– ⏑, – –

ovvero l'altro:

⏑ ⏑, ⏑– ⏑ –⏑, – –.

Questo secondo è più verosimile, per la sillaba ancipite che sta qualche volta nella quarta sillaba, – ⏒ – ⏑, così che si potrebbe interpretare in questo modo: – – –⏑ [2].

L'invenzione del dimetro anaclomeno, come quella dell'ionio, venne attribuita ad Anacreonte, da cui prese il nome; esso fu popolarissimo e usato nelle canzonette che avevano per soggetto l'amore e il vino, chiamate appunto Anacreontiche. Ci restano esempi di Anacreonte stesso nei frammenti 62-66, dai quali apparisce che le due forme dell'ionico puro e dell'anaclomeno erano adoperate indifferentemente l'una per l'altra, ma l'anaclomeno predomina sull'ionico; per esempio:

---

(1) Vedi Schol. Hephaest, c. 194 e seg.; Augustin., *De mus.*, II, 13; Mar. Victor., 2, 9, il quale interpreta ἀνακλώμενα, quod retrorsum inclinentur, ut in quibusdam saltationum gesticulis nostra corpora pone pandantur.

(2) Questi due valori dell'anaclomeno corrisponderebbero ai due schemi musicali, perfettamente equivalenti:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ἄγε δή, φέρ' ἡμὶν ὦ παῖ,
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – κελέβην, ὅκως ἄμυστιν
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχέας
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – κυάθους, ὡς ἀνυβριστὶ
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω.

Di questi sei dimetri solo il penultimo è ionico puro. Lo stesso predominio dell'anaclomeno si trova pure nelle anacreontiche posteriori, in Luciano, Sinesio, Marciano Capella. Le due forme si trovano unite anche nei poeti dramatici; per es., Eur., *Cycl.* 495-502 = 503-10 = 511-18. In corrispondenza antistrofica s'incontrano soltanto in Aristoph., *Rane* 327 e 344:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ὁσίους ἐς θιασώτας
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – φλογὶ φέγγεται δὲ λειμών,

e così pure 336 e 352.

Nell'anaclomeno i poeti classici non presero alcuna libertà di contrarre le due brevi in una lunga o di sciogliere le lunghe in due brevi; e nemmeno usarono ancipite l'ultima sillaba. Raramente s'incontrano queste libertà ne' poeti più tardi; per esempio, nelle *Anacreontiche*, 40, 12 e 32, 7:

⏖ – ⏑ – ⏑ – ⏒ φεύγω βέλεμνα κωφά
⏖ ⏗ ⏑ – ⏑ – – Χὡπόσα φέρουσιν ὧραι.

All'opposto i poeti dramatici cominciarono ad usare ancipite la quarta sillaba, e furono imitati dai posteriori, per esempio, Esch., *Suppl.* 1030:

⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – – τόδε μειλίσσοντες οὖδας.

Quindi nelle *Anacreontiche*, 17, 6:

⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – – στεφάνους οἵους πυκάζω.

La breve e la lunga si possono corrispondere anche fra strofa e antistrofa; per esempio, Arist., *Rane* 328 e 345; Eurip., *Bacch.* 526 e 545. Nelle *Anacreontiche* e negli altri poeti l'anaclomeno poi è trattato con le libertà dei metri multiformi, μέτρα πολυσχημάτιστα; per esempio, Luciano, *Trag.* 38, *Anacreont.* 36, 16; Brunk, *Anal.* 3, p. 94:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – νόμον Κορύβαντες εὐάν.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ τὰς δὲ φροντίδας μεθῶμεν.
– –́ ⏑ – – –́ ⏓ βούλει μαθεῖν ἄνθρωπε.

I Latini scambiano fra loro le due forme:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – e ⏒ – ⏑ – ⏑ – –

considerando l'anaclomeno come una dipodia giambica catalettica con anacrusi; per esempio, Prudenzio, *Cathem.* VI, str. 6:

– –́ ⏑ – ⏑ –́ – lex haec datast caducis
⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – deo iubente membris
– –́ ⏑ –́ ⏑ – –́ ut temperet laborem
⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – medicabilis voluptas.

Il trimetro anaclomeno può contenere una o due dipodie giambiche nei varii posti; per esempio:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – (Eur., *Rhes.* 373)
σχιστὰν παρ' ἄντυγα πώλους ἐρεθίζων.
⏑́ ⏑ – ⏑́ – ⏑́ –́ –́ ⏑ ⏑ – – (Sapph., *fr.* 87)
Ζαελαξάμαν ὄναρ Κυπρογενήα.
⏑ ⏑́ –́ – ⏑ ⏑ – ⏑́ – ⏑́ –́ –́ (Synes, 6, 25)
βιοτᾶς ὑμνοπόλῳ νέμων γαλάναν.
⏑⏑̄ –́ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́ –
ἀγνώστων ἀνέδειξε παῖδα κόλπων.
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑́ – ⏑ –́ ⏑ – – (Sapph., *fr.* 59)
ἵνα μοι δρόσος δρέποι σχολὰν ἀκύμων.

Il tetrametro anaclomeno ha spesso la cesura, come composto di due dimetri; ma non necessariamente. La dipodia giambica si trova in varie combinazioni coll'ionico; per esempio:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – (Eur., *Bacch.* 545)
ὅς ἐμὲ βρόχοισι τὰν τοῦ Βρομίου τάχα ξυνάψει.

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – (Esch., *Ag.* 745, 758)
παρακλίνασ' ἐπέκρανεν | δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς.
δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ|μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον.

Il pentametro acataletto si trova in Eschilo, *Agam.* 695:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
πολυάνδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον.

Il verso galliambo.

Il tetrametro anaclomeno catalettico è noto sotto il nome di versus galliambus, che venne trattato con tutta la libertà dei metri multiformi. La prima parte della parola galliambo allude ai Galli, gli evirati sacerdoti della Gran Madre, che inneggiavano alla dea in questo metro, in cui le brevi finali ben ritraevano i tremoli moti delle loro danze. Perciò fu detto anche μέτρον μητρῳακόν [1]. Fu

---

(1) Caes. Bass.: quod matri sacer est Idaeae. Cfr. Schol.-Hephaest, p. 194, e Terent. M., v. 2889 e segg.:

sonat hoc subinde metro Cybeleium nemus,
nomenque Galliambis memoratur hinc datum,
tremulos quod esse Gallis habiles putant modos.

poi detto giambo da una scuola metrica, che lo riguardava come metro giambico con anacrusi bisillaba:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –, ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Efestione, c. 12, reca questi esempi di galliambi greci:

– ´ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ´ – ⏑ ⏑ ⏓
Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες.
– ´ ⏑⏑ ⏑ ⏑ – ´ – ´ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏓
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα,

donde si vede che nel galliambo oltre all'anaclomeno era usato il puro ionico. In Diogene Laerzio, lib. 8, in fine, troviamo questi galliambi:

Ἐν Μέμφει λόγος ἐστὶ προμαθεῖν τὴν ἰδίην
Εὔδοξόν ποτε μοῖραν παρὰ τοῦ καλλικέρω
Ταύρου, κοὐδὲν ἔλεξεν· βοΐ γὰρ πόθεν λόγος;
φύσις οὐκ ἔδωκε μόσχῳ λάλον Ἄπιδι στόμα.
παρὰ δ' αὐτὸν λέχριος στὰς ἐλιχμήσατο στολήν,
προφανῶς τοῦτο διδάσκων, ἀποδύσῃ βιοτὴν
ὅσον οὔπω. διὸ καὶ οἱ ταχέως ἦλθε μόρος,
δεκάκις πέντ' ἐπὶ τρισσαῖς ἐσιδόντι πλειάδας.

La forma del galliambo latino è quella dell'ἀνακλώμενον con la cesura nel mezzo e con grande libertà di contrazione e di scioglimento. Esso può essere rappresentato da questo schema:

⏒ ⏔ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –, ⏑⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ –.

Comunemente la penultima lunga è sciolta in due brevi e così il verso acquista nel termine quel tremolio che sta nel suo carattere; per esempio, Catullo, n. 63:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ´, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓
Super alta vectus Attis celeri rate maria,
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit
adiitque opaca, silvis redimita loca deae.

Questa forma dal secondo membro può essere sciolta così dall'anaclomeno come dall'ionico puro:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏒ ovvero ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏒ ⊼.

Altre forme che troviamo in Catullo sono:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑́ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ (v. 4)
stimulatus ibi furenti rabie vagus animi

–́ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ –́ ⏑́ ⏑⏑ ⏑ – (v. 5)
devolsit ilei acuto sibi pondera silice.

⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – (v. 23)
ubi capita Maenades vi iaciunt ederigerae.

– – ⏑́ – ⏑ – –́, –́ – ⏑ – ⏑ –́ (v. 73)
iam iam dolet quod egi iam iamque poenitet.

⏑́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ –, ⏑́ ⏑́ – ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏒ (v. 63)
ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer.

Nei manoscritti di Catullo si trova pure la forma dell'ionico, nel primo membro al v. 54:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑́ – ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑
et earum omnia adirem furibunda latibula,

e nel secondo membro al v. 60:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́, ⏑́ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́
abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis;

ma di cotesta apparizione così rara si dubitò e fu proposto di leggere al v. 54 *et earum operta adirem*, e al v. 60 *stadio et guminasiis*, forma usata dagli antichi latini per *gymnasiis* (cfr. p. 198).

Versi dattilo-peonici.

Nei metri misti che abbiamo ricordato finora vedemmo congiunti in un solo membro piedi dattilici e ionici con trocaici e giambici. Veniamo ora all'ultimo ordine dei metri misti, nei quali i peoni si uniscono ad altri generi di piedi.

L'unione più semplice è quella d'un piede peonico che chiuda una serie dattilica. In Sofocle, *Oed. Col.* 216 e segg., troviamo un tetrametro dattilo-peonico di questa forma:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
ἀλλ' ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν,

imitato poi dai latini, da Anniano nel *Carmen Faliscum*, da Sereno e da Beozio, *consol. philos.* 3, 1, che lo usarono continuato, laddove Sofocle lo alterna con altro verso anapestico. Servio lo chiama f a l i s c u m:

docta falisca Serene reparas.

Mario Vittorino, 3, 14, riferisce che i Greci chiamavano cotesto verso C a l a b r i o n, perchè usato dai pastori calabri nelle loro canzoni rustiche e reca un esempio da Sereno:

quando flagella ligas, ita liga,
vitis et ulmus uti simul eant.

Un esametro dattilo-peonico è usato da Luciano, Τραγῳδοποδάγρα, 312-24:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏓
Οὔτε Διὸς βρονταῖς Σαλμωνέος ἤρισε βία,
ἀλλ' ἔθανε ψολόεντι δαμεῖσα θεοῦ φρένα βέλει,

Gli antichi pretendevano di trovare il tipo di questo verso nell'*Iliade*, M. 208:

Τρῶες δ'ἐρρίγησαν ἐπεὶ Fίδον αἰόλον ὄφιν,

e lo chiamarono στίχον μείουρον o τελίαμβον; ma noi abbiamo già osservato che questa forma non si può ammettere in Omero fra gli altri esametri regolari, e che probabilmente ōφιν leggevasi lungo per la forza dell'aspirata φ (p. 149). Ad ogni modo gli antichi lo ammettevano e lo imitarono, e i versi di Luciano sono probabilmente una imitazione che deriva da questo errore. E in vero egli non intese già di usare un peone nel quinto piede, ma un giambo nel sesto, tanto che usò il quinto anche spondaico; per esempio, v. 314:

οὐκ ἐρίσας ἐχάρη Φοίβῳ σάτυρος Μαρσύας,

e per compensare in qualche modo il difetto della quantità, in tredici versi pone dieci volte l'accento della penultima sillaba. Livio Andronico, per quanto asseriscono Terenziano e Vittorino, o più probabilmente Levio in un inno a Diana, unì un esametro regolare con uno di questi:

Et iam purpureo suras include cothurno,
balteus et revocet volucres in pectore sinus,
pressaque iam gravida crepitent tibi terga pharetra,
dirige odoriseqnos ad certa cubilia canes.

Si trovano pure dei versi che incominciano con piedi peonici e terminano con dattili; per esempio, Eurip., *Bacch.* 157 e segg.:

— ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεόν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερὰ
παίγματα βρέμῃ ξύνοχα φοιτάσι Βακχίσιν.

L'unità ritmica del peone col dattilo si può stabilire in due modi: o il dattilo è di quattro tempi, e in questo caso le tre lunghe del peone, pronunziate a terzina, valgono quanto le due brevi del dattilo:

– ⏑⏑⏑ = – ⏑ ⏑,

o il dattilo è ciclico, e il peone ha la lunga di tre tempi, che unita alle tre brevi vale per due trochei:

–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ = ⏗ ⏑⏑ ⏑ (1).

Nel drama e in Pindaro si trovano pure altre varietà dattilo-peoniche, che sarebbe lungo enumerare. Citerò solo Arist., *Thesm.* 119; Soph., *Phil.* 833; Eur., *Phoen.* 1580:

– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.
– ⏑ ⏑ ⏑ – – – – ὦ τέκνον ὅρα ποῦ στάσει.
– ⏑ ⏑ ⏑ – – ὃς τάδε τελευτᾷ.

Versi Cretico-trocaici.

Gli antichi poeti congiunsero non solamente versi cretici con versi trocaici, ma piedi cretici e trocaici in uno stesso verso.

---

(1) Nel primo caso la serie dattilo-peonica sarebbe rappresentata dallo schema:

nell'altro da questo:

Abbiamo già parlato dei versi trocaici sincopati, nei quali la dipodia catalettica ha forma di cretico; per esempio, Esch., *Choeph.* 585:

– ◡ ⊔ – ◡ ⊔ – ◡ – ◡ – ◡ –
πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη.

I versi cretico-trocaici si confondono coi trocaici sincopati, qualora l'ultima lunga del cretico possa valere tre tempi, cioè non sia sciolta in due brevi. Ma pur si trovano, benchè raramente, dei versi, nei quali il cretico è sostituito dal peone primo. Per lo più i piedi peonici precedono i trocaici, di guisa che il movimento del verso va rallentando in sul finire; per esempio:

– ◡ ◡ ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ – (Arist., *Equ.* 685)
μείζοσι κεκασμένον καὶ δόλοισι ποικίλοις.
– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – (Soph., *Philoct.* 201)
εὔστομ' ἔχε, παῖ· τί τόδε; προὐφάνη κτύπος.

Altre volte però i peoni seguono i trochei, per esempio, Arist., *Lys.* 1014 e 1035:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ –
οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον
οὐδὲ πῦρ οὐδ' ὧδ' ἀναιδὴς οὐδεμία πόρδαλις.

In tale mistura di piedi non possiamo certamente ammettere che battute di cinque tempi si alternassero con battute di sei, e dobbiamo cercare in qual modo sia dato ristabilire l'omogeneità ritmica. Se ogni peone terminasse costantemente con una parola, sarebbe facile attribuirgli il valore di una dipodia trocaica mediante la pausa: – ◡ ◡◡ ∧. Ma qualche volta accade che il piede peonico termini a mezza parola: per esempio, Aristoph., *Pax* 352:

– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
καὶ πολὺ νεώτερον ἀ|παλλαγέντα πραγμάτων.

In questo caso adunque esso può conciliarsi col ritmo trocaico, attribuendo alla lunga la durata di tre tempi : ⊔ ⏑⏑ ⏑. Senonchè anche questa supposizione urta contro la difficoltà, che in alcuni versi la prima lunga è sciolta in due brevi; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 1680:

⏑́⏑ ⏑́ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
τί γὰρ ὅτῳ μήτ' Ἄρης μήτε πόντος ἀντέκυρσεν.

In questo caso non v'è altro modo di ottenere l'omogeneità ritmica se non di attribuire la durata di tre tempi all'ultima lunga del cretico: ⏑́⏑ ⏑ ⊔ Tutte queste sono spiegazioni molto naturali e probabili, nè v'ha alcuna difficoltà ad ammettere che la melodia potesse protrarre la durata dell'una o dell'altra lunga; ma non abbiamo veruna testimonianza antica che ci tolga ogni dubbio.

I versi cretico-trocaici più regolari hanno le dipodie trocaiche senza lunghe irrazionali, il che rende più facile l'omogeneità ritmica fra l'uno e l'altro genere di piedi. Ma nei comici, che sono in tutto più liberi, si trovano pure versi con lunghe irrazionali; per esempio, Arist., *Pax* 346:

–́ ⏑́ – ⏑ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ ⊔ – ⏑ –
εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην με τὴν ἡμέραν.

Anche i versi cretico-trocaici possono incominciare con anacrusi; per esempio:

⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑́ – ⏑ – ⏑ ⏑́ – (Pind., *Pyth.* 5, 2)
ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ.
⏑̄ ⏊ ⏑́ – ⏑̄ – ⏑ – – ⏑ ⊥ – ⏑ – (Arist., *Nub.* 1211)
ζηλοῦντες ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.

I versi composti di un membro cretico seguito da clausola trocaica si trovano anche in Plauto; per esempio un monometro cretico seguito da una dipodia trocaica, se la lezione è esatta, leggesi nell'*Amphitr.* 237:

– ⏑ – – ⏑ – ⏓ vícimus ví feroces;

un dimetro cretico seguito da una tripodia trocaica catalettica, *Bacchid.*, 663-67:

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏓
sét lubet scíre quantum aúrum herus sibi
démpsit et quíd suo réddidit patri,
sí frugist Hérculem fécit ex patre:
décumam pártem ei dedit sibi novem apstulit;
sét quem quaero óptume ecce óbviam mihist [1].

Il dimetro cretico seguito dalla tripodia acataletta trovasi *Epid.* II, 1, 5 e *Cas.* II, 1, 4:

– ⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
prándium iússerat síbi senex parari.

Il dimetro cretico seguito dal dimetro trocaico catalettico, *Cas.* III, 5, 7:

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
né quid in té mali fáxit ira pércita.

In Plauto i due membri sono di regola strettamente congiunti, di maniera che alcune volte è trascurata la cesura; per esempio, *Pseud.* 1311:

– ⏑ – – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ –
quáe tibi díxi ut ecfécta reddidi.

Ma per converso havvi qualche esempio d'iato fra l'uno e l'altro membro; *Most.* 342:

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
únde agis te? únde homo | ébrius probe.

---

(1) Vedi anche *Pseud.* 1285, 1287 e segg., 1311, 1314: *Truc.* I, 2, 22 e segg.: *Most.* 113, 133-36, 690-92: *Men.* 763: *Curc.* I, 2, 19: *Bacch.* 650.

Versi Giambo-Bacchiaci.

Come le serie trocaiche si uniscono volentieri alle cretiche, così le serie giambiche hanno affinità con le bacchiache. Però questa unione è più rara dell'altra, perchè il piede bacchiaco chiude il verso meglio del giambico. Nei Greci abbiamo un solo esempio in Aristofane di un dimetro bacchiaco chiuso da una tripodia giambica catalettica; *Thesm.* 1019:

⏑ – – ⏑ – –, ⏑ – ⏑́ – –

κλύεις ὦ πρὸς Αἰδοῦς σὲ τὰν ἐν ἄντροις.

Questo stesso troviamo in Plauto; per esempio:

adfĕrt potiónem sitím sedatum ít

Vedi *Cas.* III, 5: 5, 31, 32, 35, 41, 46, 52, 53, 57.

CAPO IX.

I Metri composti.

Si dicono composti quei versi, i membri dei quali sono formati di piedi diversi. Finora abbiamo veduto i metri puri (μέτρα καθαρά), tutti formati di piedi uguali, cioè tutti dattili, o trochei o giambi ecc.; e i metri misti (μέτρα μικτά) cioè quelli che in uno stesso membro contengono piedi differenti, e si riducono ad omogeneità ritmica mediante misure artificiali. I metri composti (μέτρα ἐπισύνθετα) sono una terza specie, e in questi ciascun membro è formato di piedi eguali, ma il verso consta di membri disuguali, come, per esempio, di uno dattilico e di uno trocaico, di uno logaedico e di uno peonico, di uno bacchiaco e di uno giambico. Perciò la novità del metro composto non vuolsi tanto cercare nella natura dei membri, che sono quasi tutti quelli usati negli altri versi, quanto nella loro varia combinazione. I metri composti in ordine di tempo sono anteriori ai metri misti, essendo più semplice l'unione di membri differenti in un verso, che quella di differenti piedi in un membro. E in effetto Archiloco, che è il più antico poeta lirico, ha metri composti, ma non ancora metri misti. Inoltre i metri composti sono spesso asinarteti, il che dimostra che da principio, anzichè due membri d'un verso, erano come due versi staccati.

Fra tutti i metri composti la combinazione più frequente e più omogenea è quella dei dattili coi trochei. Questa ri-

sale ad Archiloco [1], il quale introducendo nell'arte i versi composti, ed unendo in una strofetta versi differenti, diede il primo impulso allo sviluppo della metrica. Orazio trasportò in latino i metri di Archiloco, imitati poi da Ausonio e da Prudenzio; e nella scarsezza di esemplari greci, le imitazioni oraziane sono per noi di grande importanza. I più notevoli fra i versi composti sono i seguenti:

Il dattilo-itifallico, detto **versus archilochius**, composto di una tetrapodia dattilica acataletta e di un itifallico (vedi p. 289); per esempio, Archil., *fr*. 103:

– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ⏑
τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς.

I dattili possono essere sostituiti da spondei. I lirici greci e latini conservano puro il quarto piede; non così i comici; per esempio, Cratino (n. 408):

χαίρετε πάντες ὅσοι πολύβωτον | ποντίαν Σέριφον.
αὐτομάτη δὲ φέρει τιθύμαλλον | καὶ σφάκον πρὸς αὐτό.
καὶ φλόμον ἄφθονον ὥστε παρεῖναι | πᾶσι τοῖς ἀγροῦσιν.

Cfr. anche Aristoph., *Pelarg. fr*. 5.
Orazio usa spesso lo spondeo nel terzo piede; per esempio:

Solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni.
ac neque iam stabulis gaudet pecus | aut arator igni.

Prudenzio ne fece poi una regola ne' suoi archilochii. Non così i Greci, che usarono liberamente ambedue le forme. I due primi piedi non erano legati a regola alcuna, e sono ora dattili, ora spondei; talvolta con gli spondei il poeta cerca determinati effetti; per esempio, Archil., *fr*. 114 e Hor., *Carm*. 1, 4, 7:

(1) Vedi Plutarco, *Mus*. 28; Hephaest., 47; Mar. Victor., 4, 1.

πεντήκοντ' ἀνδρῶν λίπε Κοίρανον | ἤπιος Ποσειδῶν.
alterno terram quatiunt pede | dum graves Cyclopum.

I due membri sono regolarmente separati dalla cesura. Efestione, p. 93, ammette pure la sillaba ancipite al termine della tetrapodia, cioè il verso asinarteto, del quale però non rimane che un esempio incerto di Archiloco, *fr.* 115, ed uno meno antico del Pseudo-Teocrito, *Epigr.* 23:

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν ἐπ' ἥβης.
Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ | κἠπέγραψε Κλείτας.

Nei classici non v'ha altro esempio di sillaba ancipite, ma piuttosto della cesura omessa, come *Anthol.* XIII, 28, 9. Oltre alla cesura fra i due membri, se ne trova spesso un'altra dopo l'arsi del terzo dattilo, cioè quella cesura semiquinaria così comune nell'esametro dattilico, la quale in Orazio diventa principale, anzichè secondaria; per esempio, 1, 4, 5:

Jam Cytherea choros | ducit Venus imminente luna,

e più ancora in Prudenzio, che trascura una ventina di volte la cesura fra i due membri, ma due sole volte la semiquinaria.

Servio ricorda pure un archilochio composto di un paremiaco e di un itifallico:

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –, – ◡ – ◡ – –
remeavit ab arce tyrannus | vultibus cruentis.

Iambelego dicesi il verso composto di una serie giambica, e di una cesura semiquinaria dattilica, cioè d'un mezzo verso elegiaco. La serie giambica può essere pur essa di due piedi e mezzo; per esempio, Soph., *Ai.* 178:

⏓ – ⏑ – ⏓, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
ψευσθεῖσ' ἀδώροις | εἴτ' ἐλαφαβολίαις.

La cesura fra i due membri può essere liberamente omessa; per esempio, Soph., *Ai.* 180:

μομφὰν ἔχων ξυ|νοῦ δορὸς ἐννυχίαις.

Questo verso incomincia lento e termina più rapido. Trovasi ripetuto tre volte nel citato luogo di Sofocle e due volte nell'*Ion* di Euripide, v. 769 e seg.; del resto s'incontra isolato fra versi dattilo-epitriti.

La stessa serie giambica seguita da un membro logaedico si trova nell'*Antologia* XIII, 28:

⏓ – ⏑ – ⏓, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
σοφῶν ἀοιδῶν | ἐσκίασαν λιπαρὰν ἔθειραν.

D'un altro verso giambelego rimane esempio in Orazio, ed è composto di un dimetro giambico e di una cesura semiquinaria dattilica; per esempio, *Epod.* 13, 2:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏓, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
nivésque deducúnt Jovem | núnc mare nunc silüae.

La serie giambica, essendo maggiore che nel verso precedente, lascia luogo alla struttura asinarteta. Di sillaba ancipite abbiamo parecchi esempi; *Epod.* 13: 8, 10, 14:

reducet in sedem vicĕ. | Nunc et Achaemenio.
levare diris pectoră | sollicitudinibus.
findunt Scamandri flumină | lubricus et Simois.

Orazio imitò probabilmente dai Greci tale struttura. Del resto questo verso non si usò continuato, ma alternato con esametri dattilici.

L'elegiambo è la combinazione inversa del giambelego, cioè la serie dattilica sta innanzi e la giambica vien dopo. Il minor verso elegiambo ha una tripodia giambica catalettica; Heph., c. 15 e Servio:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ –, ⏒ – ∪ – ⏒
ἢ ῥ' ἔτι, Διννομένῃ, τῷ Τυρρακήῳ
τἄρμενα λάμπρα κέατ' ἐν Μυρσιλήῳ
Carmina bella magis velim sonare.

E senza cesura Anacr., *fr.* 71:

οὔτε γὰρ ἡμετέρει|ον οὔτε καλόν.

Cfr. Soph., *Oed. R.* 1088; Arist., *Pax* 805. Questo verso, all'opposto del precedente, comincia con un'andatura più viva e termina lento. Fu detto ἐγκωμιολογικός, forse perchè usato negli Encomii.

Gli altri elegiambi differiscono da questo per la maggiore estensione della serie giambica. Troviamo, per esempio, la tetrapodia catalettica; Arist., *Pax* 818:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ –, ⏒ – ∪ – ∪ ⌞ –
Μοῦσα θεά, μετ' ἐμοῦ ξύμπαιζε τὴν ἑορτήν.

La tetrapodia acataletta; Archil., *fr.* 85 e Simonid., *Anthol.* XIII, 11:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ –, ⏒ – ∪ – ⏒ – ∪ –
ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής, ὦ 'ταῖρε, δάμναται πόθος.
οὐ 'Ρόδιος γένος ἦν; ναὶ πρὶν φυγεῖν με πατρίδα.

Orazio lo usò nell'epodo 11 in forma asinarteta, probabilmente imitata da Archiloco, v. 6, 10, 16:

Inachia furerŏ silvis honorem decutit.
arguit et laterŏ petitus imo spiritus.
libera consiliă nec contumeliae graves.

Vi sono pure metri composti con anacrusi. Il più importante di questi è un metro archilochio formato di una tripodia dattilica e di un itifallico. Lo troviamo in Archiloco, *fr.* 79-83:

⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏑ ⎵ ⏓

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε | χρῆμά τοι γελοῖον.

ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων | τέρψεαι δ'ἀκούων.

Nei poeti lirici i due membri sono separati dalla cesura e alla fine del primo v'è pure sillaba ancipite, come nel primo dei versi recati. L'anacrusi è monosillaba, e l'apparente bisillabo che v'è nel secondo verso e in un altro di Archiloco, *fr.* 80:

φιλέειν στυγνόν περ ἐόντα | μηδὲ διαλέγεσθαι

è tolto da Efestione stesso, c. 15, p. 50, leggendo ἐρέω e φιλέειν come bisillabi con la sinizesi. Archiloco usò anche lo spondeo in luogo del dattilo puro, come per esempio:

⏒ –́ – – ⏑ ⏑ – ⏓, – ⏑ – ⏑ – –

ἀστῶν δ' οἱ μὲν κατόπισθεν | ἦσαν, οἱ δὲ πολλοί.

Questo verso ricorre abbastanza spesso nei comici, i quali anche trascurarono la cesura, ma usarono di regola il dattilo puro. Il diverso modo in cui Archiloco e i comici trattarono questo e simili versi rispetto alla cesura e alla forma dei piedi è spiegato da Efestione, il quale dice che Archiloco lo considerò come l'unione d'un paremiaco e di un itifallico:

⏓ – ⏖ – ⏑ ⏑ ⎵ ⏓ ∧ – ⏑ – ⏑ ⎵ ⏓

e i comici lo interpretarono come un prosodiaco e un dimetro giambico catalettico:

⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ – ⏑ ⎵ ⏓

e che il paremiaco ammette la contrazione delle due brevi, il prosodiaco no. Del resto pare che questo verso abbia il valore di due tetrapodie:

⏔ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌞ – | – ⏑ – ⏑ ⌞ –

e così l'intesero anche gli antichi, che gli danno il nome di tetrametro. Terenziano Mauro usò sempre l'anacrusi o lunga o sciolta in due brevi; non mai una sola breve; per esempio, v. 1842, 1844:

mea tíbia dícere versus déstitit latinos.
Priamíque evertere gentem fata iam parabant.

Altri versi composti con anacrusi e liberamente formati si trovano nei comici; per esempio, Arist., *Vesp.* 1518, 1528, 1526:

⏔ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἀλλ' ὦ μεγαλώνυμα τέκνᾰ | τοῦ θαλασσίου θεοῦ.
⏔ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏔ – ⏑ – ⏑ – ⏔
στρόβει παράβαινε κύκλῳ | καὶ γάστρινον σεαυτόν.
⏔ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏒́ ⏑ – ⏑ ⌞ –
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὤζωσιν οἱ θεαταί.

Simonide, *Anthol.* XIII, 11, usò in una strofa un verso, che viene interpretato come un elegiambo con anacrusi:

⏔ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
τίς εἰκόνα τάνδε ἀνέθηκεν; Δωριεὺς ὁ Θούριος.

Ma la cesura lo dimostra piuttosto come l'unione d'un paremiaco seguito da una tetrapodia trocaica.

Il valore ritmico e l'omogeneità dei membri nei versi dattilo-trocaici sono cose non ancora assodate. Nella maggior parte di questi metri composti il dattilo è puro, di guisa che la loro natura pare molto simile a quella dei logaedi,

nei quali la purezza del dattilo è un indizio della sua natura ciclica e del suo valore trocaico. Ma nei dattilo-itifallici Archiloco usò pure lo spondeo, che turba il ritmo trocaico. Se adunque per i poeti dramatici, che predilessero il dattilo puro, è ragionevole ammettere anche nei versi composti la misura stessa dei logaedi, nei dattilo-itifallici la questione ritmica rimane tuttora insoluta.

Metri Dattilo-epitriti.

La parola epitrito significa il rapporto di 4:3, e gli antichi scrittori di metrica diedero questo nome a quei piedi, nei quali secondo essi la durata dell'arsi e quella della tesi stavano in quel rapporto, come, per esempio, il trocheo con lo spondeo –⏑, ––. Noi prendiamo da loro il nome di epitrito per indicare, non già il valore ritmico di questo piede, che dimostreremo tutto diverso, ma il valore metrico che avrebbero le sillabe di per se stesse.

L'unità ritmica, o battuta, del verso epitrito pare che fosse la monopodia e secondo l'antica dottrina, che abbiamo ricordato a pag. 101, nota 1, la dipodia sarebbe la massima grandezza d'un membro epitrito. Il verso più comune è la tripodia, τρίμετρον Στησιχόρειον, così denominata da Stesicoro, primo autore di versi epitriti; per esempio, Pind., *Ol.* 3, 5:

–⏑–– –⏑–– –⏑––
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Ma si trovano anche periodi maggiori, non solo di quattro, ma di cinque e sei piedi (1), ed Euripide nell'*Ippolito* v. 758 ne ha uno di nove epitriti chiuso da un itifallico.

(1) Vedi Pindaro, *Nem.* 2, ep. 7; Soph., *Oed. Col.* 1080 e 1091: *Trachin.* 100 e 109.

Se l'epitrito fosse usato solo, sarebbe un metro semplice; ma esso è essenzialmente lirico, e non solamente non fu mai usato κατὰ στίχον, ma non forma molti periodi da sè e per lo più si unisce a serie dattiliche, di guisa che va trattato più ragionevolmente fra i metri composti che chiameremo dattilo-epitriti.

I versi dattilo-epitriti risultano da una particolare unione di serie dattiliche con gli epitriti. A differenza dei logaedi volubili e leggeri, i dattilo-epitriti sono l'espressione d'una tranquilla energia e proprii della grandiosa poesia corale, nobile, elevata, serena. Perciò sono i metri più comuni degli inni, de' peani, degli encomii, dei canti di vittoria, dei ditirambi, dei προσόδια, e di tutti quei generi, in cui predomina il carattere pacato, che gli antichi chiamavano ἦθος ἡσυχαστικόν.

Gli elementi metrici dei versi dattilo-epitriti sono:

a) la dipodia trocaico-spondaica o epitrito –⏑––;

b) la tripodia dattilica nella forma grave del ῥυθμὸς ἐνόπλιος, cioè di due dattili puri e di uno spondeo: –⏑⏑–⏑⏑–⏓. Ambedue queste serie hanno l'ultima sillaba ancipite, non solo al termine del verso, ma qualche volta anche in mezzo. Esse poi si trovano anche in forma catalettica:

´⏑–, ´⏑⏑–⏑⏑–.

Questi sono gli elementi più comuni, e vi sono intere strofe formate di questi soli, per esempio in Pindaro, *Ol.* 3, strofa ed epodo, *Ol.* 8, epodo, *Pyth.* 12, *Nem.* 9, *Isthm.* 2, *Isthm.* 5 epodo; poi quasi tutte le strofe dattilo-epitrite del drama. Meno usate della tripodia sono le altre serie dattiliche, cioè la tetrapodia acataletta e catalettica e la dipodia. La pentapodia solo in Pindaro, *Pyth.* 3, 4. Nelle serie dattiliche i piedi sono sempre puri. Solo troviamo in Pindaro, *Ol.* 6, *ep.* 3, una tetrapodia che si dice periodica, perchè il dattilo è alternato collo spondeo:

— ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — —
ἀμφότερον μάντιν τ' ἀγαθὸν καί.....

ma forse va interpretata come due dipodie. Poi in qualche verso del drama vi è uno spondeo iniziale, per esempio, Eurip., *Med.* 987:

καὶ μοῖραν θανάτου δύσ|τανος ἅταν δ'.

Oltre a questi elementi è da notare lo spondeo, che si trova in principio o al termine del metro composto; per esempio, Pind., *Pyth.* 1, 3 : 9, 2:

— — — ◡ — — — ◡ —
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν
— ◡ — — — ◡ — — —
σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων.

Questo spondeo va considerato come un'intera dipodia, a cui gli eruditi assegnano diversi valori ritmici.

Al tono grave e pacato dell'epitrito poco s'addice lo scioglimento della lunga in due brevi, e perciò si trova raramente. Di trochei con la lunga sciolta vi sono in Pindaro diciannove esempi, e il maggior numero nel primo piede. Le due brevi si corrispondono di regola fra strofa e antistrofa, salvo il caso di nomi proprii. La lunga dei dattili non è sciolta mai, eccetto una volta in un nome proprio, Pind., *Isth.* 6, 3:

— ◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡ — — — ◡ — —
ἔρνεϊ Τελεσιάδα. τόλ|μα γὰρ εἰκώς.

L'anacrusi conferisce al verso un moto più concitato e poco in armonia col carattere dei metri dattilo-epitriti. Perciò essa non è molto usata e Pindaro, in duecento ottantatre versi di questi tipi, ne ha solo quarantadue con anacrusi.

Questa poi di regola è lunga, e in Pindaro vi sono tre soli esempi di breve, e anche questi corrispondono a lunghe nelle altre strofe. Meno infrequente è l'anacrusi breve nel drama; quella di due sillabe non fu usata. Del resto quando l'anacrusi vien dopo un verso terminato in arsi, essa per lo più è apparente, perchè compie l'ultimo piede rimasto a mezzo e ne continua il ritmo, formando uno stretto legame fra i due versi.

Nella giuntura dei membri i versi dattilo-epitriti non sogliono essere sincopati, ma l'ultimo piede de' membri interni è compiuto. La sua ultima tesi, conforme al carattere del verso, è lunga per lo più; ma poichè non tutti i componimenti epitriti hanno eguale maestà, in alcuni trovasi anche la breve. Il componimento più grave era l'inno, dal quale, per quanto possiamo giudicare dai frammenti, la breve fu esclusa; rara è la breve nei προσόδια, nei παρθένια, nei peani: frequente ne' ditirambi, negli scogli, ne' threni. Il meno infrequente de' membri catalettici a mezzo il verso è la dipodia; per esempio, *Ol.* 6, *ep.* 7: *Nem.* 2, *str.* 5:

_ ∪ _ _ ∪ _ _ _ ∪ _ _ _ ∪ _ _
_ ∪ ∪ _ _ ∪ _ _ ∪ _ _ _ ∪ ∪ _.

Dopo questa la tripodia dattilica:

_ ∪́ ∪ _ ∪ ∪ _.

D'una tetrapodia catalettica havvi esempio in Pindaro, *Isth.* 3, *str.* 5:

_ ∪ _ _ _ ∪ _ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ _.

I versi dattilo-epitriti di un solo membro (περίοδοι μονόκωλοι) sono rari, come quelli che poco si confanno alla gravità di questo genere. Di una dipodia trattata come verso a sè havvi un solo esempio in Pind., *Ol.* 7, 3:

_ ∠ ∪ _ δωρήσεται.

Meno infrequenti sono le tetrapodie (δίμετρα κατὰ διποδίαν); per esempio, *Ol.* 8, 7: 10, 3:

– ◡ – – – ◡ – τῶν δὲ μόχθων ἀμπνοάν.
– ◡ – – – ◡ ◡ – ὀμβρίων παίδων νεφέλας.

I periodi di due membri risultano da varie combinazioni:
due tripodie dattiliche: *Ol.* 8, Ep. 5:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – –, – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
ἦν δ' ἐσορᾶν καλός, ἔργῳ τ' οὐ κατὰ Fεῖδος ἐλέγχων.

due membri trocaici: τετράμετρα τροχαϊκά, *Isth.* 3, 1:

– ◡ – – – ◡ – –, – ◡ – – – ◡ – –
εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχήσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοις.

un membro dattilico ed uno trocaico: *Pyth.* 1, *ep.* 1: *Ol.* 6, 4:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – ◡ – – – ◡ –
ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεὺς ἀτύζονται βοάν.
– ◡ – – – ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
χρὴ θέμεν τηλαυγές· εἰ δ' εἴη μέν Ὀλυμπιονίκας.

Con un solo metro dattilico in uno de' membri: *Nem.* 1, *ep.* 4:

–, ⏗ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ – – – ◡ –
μιχθέντα πολλῶν ἐπέβαν καιρὸν οὐ ψεύδει βαλών.

Uno de' membri può essere anche la semplice dipodia, o in principio o in fine di verso; per esempio, *Pyth.* 4, 1 e 4:

– ◡ – –, – ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏑̱
σάμερον μέν χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλῳ.
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –, – ◡ – –
ἔνθα ποτὲ χρυσέων Διὸς αἰη|τῶν πάρεδρος.

Finalmente uno dei membri può essere formato anche da quello spondeo, sul valore del quale abbiamo detto non esservi accordo. Alcuni vorrebbero perfino estenderne la durata in maniera, che equivalesse alla tetrapodia dattilica o trocaica a cui è unito; per esempio, *Pyth.* 1, 3; 9, 2:

– –, – ⏑ – – – ⏑ –

πείθον|ται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν.

– ⏑ – – – ⏑ –, – –

σὺν βαθυζώνοισιν ἀγ|γέλλων.

Nei versi di tre membri si trovano spesso una o due dipodie in varii posti; per esempio:

– ⏑ – –, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – – – ⏑ – – (*Pyth.* 4, 3)

Μοῖσα Λατοΐ|δαισιν ὀφειλόμενον Πυ|θῶνί τ' αὔξῃς οὖρον ὕμνων.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – –, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (*Ol.* 3, 1)

Τυνδαρίδαις τε φιλοξεί|νοις ἁδεῖν καλ|λιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ.

– ⏑ – – – ⏑ – –, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – – (*Isth.* 3, 5)

ἐκ σέθεν· ζώει δὲ μάσσων | ὄλβος ὀπιζομένων πλαγίαις | δὲ φρένεσσιν.

Quando vi sono due dipodie, stanno per lo più l'una in principio e l'altra in fine di verso; per esempio:

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – – (*Pyth.* 3, *ep.* 8)

ὅστις αἰσχύ|νων ἐπιχώρια παπταί|νει τὰ πόρσω.

Si hanno poi anche versi composti di tre membri maggiori; per esempio, *Ol.* 12, 6:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – –, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – – – ⏑ –

πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω ψεύδη μεταμώνια τάμνοι|σαι κυλίνδοντ' ἐλπίδες.

I periodi di quattro o cinque membri contengono quasi sempre una o due dipodie; per esempio:

(*Pyth.* 4, 2)

στᾶμεν εὐίπ|που βασιλῆι Κυράνας, ὄφρα κωμάζοντι σὺν Ἀρκεσίλᾳ.

(*Nem.* 1, 7)

ἅρμα δ' ὀτρύ|νει Χρομίου Νεμέα θ' | ἔρμασιν νικαφόροις ἐγ|κώμιον ζεῦξαι μέλος.

(*Pyth.* 1, 6)

ἀενάου πυρός· εὕ|δει δ' ἀνὰ σκά|πτῳ Διὸς αἰετὸς οἰκεῖ|αν πτέρυγ' ἀμφοτέρω|θεν χαλάξαις.

Gli esempi che abbiamo recato sono casi particolari d'una infinita varietà nei versi dattilo-epitriti. E in vero, ciascun membro può essere dattilico o trocaico, può avere diversa estensione, può essere acataletto e catalettico; poi il verso può contenere un vario numero di membri ed avere l'anacrusi, sicchè il numero delle combinazioni possibili è indefinito. Lasciando adunque agli studiosi la cura d'impratichirsi in questa materia nella lettura di Pindaro, noteremo soltanto alcuni versi che incominciano con apparenti anapesti o ionici. La più semplice interpretazione di questi è di compierli con una prima arsi in pausa, come abbiamo veduto ne' gliconei acefali (p. 387); per esempio:

(*Pyth.* 3, *ep.* 9)

μεταμώνια θηρεύ|ων ἀκράντοις ἐλπίσιν.

(*Ol.* 7, 6)

παρεόντων | θῆκέ μιν ζα|λωτὸν ὁμόφρονος εὐνᾶς.

Finora abbiamo parlato della forma metrica dei dattilo-epitriti. Ma quale sarà il loro valore ritmico? Abbiamo veduto che nei logaedi l'omogeneità ritmica dei dattili e dei trochei si spiega col valore ciclico del dattilo, di maniera che, con tutta la varietà metrica, ogni battuta ha un tempo

eguale. Anche nella maggior parte dei versi composti di serie dattiliche e giambo-trocaiche è verisimile che l'omogeneità ritmica fosse ottenuta mediante la stessa misura ciclica del dattilo. Ma questa medesima interpretazione non potrebbe convenire al carattere grave e maestoso dei dattilo-epitriti, che si confonderebbero coi metri leggeri e ballabili dei logaedi. Perciò si ammette comunemente che in questi versi il dattilo fosse di quattro tempi, come nei versi eroici o almeno avesse una durata maggiore del ciclico. Ma come si concilia col dattilo ordinario la dipodia trocaica? Che l'epitrito avesse il valore ritmico di sette tempi attribuitogli dagli scrittori antichi, non si può ammettere in alcun modo. Come abbiamo notato a p. 94, Aristosseno negli *Elementi ritmici*, II, p. 302, esclude l'epitrito dal numero dei piedi e solo più tardi trovasi ricordato da Aristide, *Mus*. p. 35 e da Psello, c. 9. Poi ammettendo anche per un momento cotesta unione mostruosa di battute da otto e da sette tempi [1], tale mutazione cagionerebbe degli urti continui, in maniera da scuotere l'animo e infondervi turbamento e paura [2], laddove il dattilo-epitrito è ritmo tranquillo, che esprime la pacata elevazione dell'animo. A spiegare l'unità di ritmo nei versi dattilo-epitriti i moderni ricorsero a misure troppo artificiose. Il Böckh, tenendo per base il ritmo trocaico, attribuisce al dattilo il valore di due trochei; attribuisce cioè alla lunga il valore di tre tempi e altrettanto alle due brevi, e nell'epitrito la lunga dello spondeo durerebbe

---

(1) Questa mutazione fu ammessa da G. Hermann nello scritto: *De metrorum mensura rhythmica*, e nell'altro *De epitritis doriis dissertatio*. Da ultimo, in un articolo nei Jahrbücher di Jahn 1837, p. 378, accenna anch'egli alla possibile omogeneità di ritmo, ma senza spiegare di più il suo concetto.

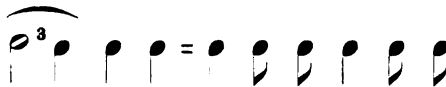
(2) Così dice Aristide, p. 99.

dodici settimi d'un tempo primo, la seconda nove settimi, e fra tutte due quanto un trocheo comune. Tale interpretazione non può dirsi certamente nè semplice nè conforme alle teorie antiche. Lasciando adunque tali sottigliezze, il solo modo verisimile di ottenere l'unità ritmica fra i dattili e la dipodia trocaica è di ritenere l'epitrito equivalente ad una dipodia dattilica di otto tempi. Tale interpretazione è conforme al carattere del dattilo-epitrito e spiega più di ogni altra la forma quasi costante della dipodia trocaica con lo spondeo nel secondo piede; essa inoltre è la meno artificiosa, perchè richiede il minimo uso di misure ritmiche. E in effetto l'epitrito può durare quanto una dipodia dattilica in due maniere; o protraendo la lunga del primo trocheo fino a tre tempi:

⌴ ⏑ – – = – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

o interpretando il primo trocheo come una terzina [1]. La diversità è tanto piccola fra le due interpretazioni, che è indifferente ammettere l'una o l'altra, e nulla vieta di credere che ora l'una ora l'altra si applicasse veramente. La seconda poi risolverebbe una difficoltà che potrebbesi opporre alla prima, che cioè una lunga protratta per τονή potesse risolversi in due brevi. Tale risoluzione, tuttochè non fre-

(1) Nel primo caso l'epitrito sarebbe rappresentato da queste note:

nel secondo caso da queste:

quente, s'incontra però, come dicemmo, nei dattilo-epitriti; per esempio, Pind., *Pyth.* 1, *Ep.* 5:

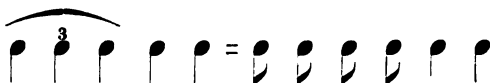
◡́◡ ◡ – –́ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
Κιλίκιον θρέψεν πολυώνυμον ἄντρον.

Se, come accade in questo verso, è sciolta la lunga del primo piede, si potrebbe anche ristabilire il ritmo con la prima arsi in pausa:

∧ ◡ ◡ ◡ – –́ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –,

ma se lo scioglimento sta in mezzo al verso, non v'è maniera più semplice di rimuovere ogni difficoltà ritmica, che quella di attribuire alle tre brevi il valore di terzina in maniera che durassero il tempo di quattro [1]. In questo caso troverebbe applicazione la breve maggiore di un tempo primo (βραχεῖα βραχείας μείζων) che gli antichi ricordano fra le misure ritmiche. A questa maniera d'interpretare l'epitrito si oppone da alcuni che la dipodia trocaica può anche terminare con la breve – ◡ – ⏑ e in questo caso non potrebbe valere quattro tempi. Ma questa obiezione si toglie a parer mio assai facilmente, perchè o con l'epitrito termina una parola, e la pausa può compensare il tempo mancante, ⊔ ◡ – ◡ ∧, o l'epitrito finisce in mezzo ad una parola, e non v'è alcuna difficoltà di spiegare il secondo trocheo come il primo, sia col valore di terzina, sia con la τονή ⊔ ◡ ⊔ ◡.

Molto più difficile è lo spiegare ritmicamente la varia

(1) Questo valore sarebbe rappresentato dalle note:

estensione dei membri che formano i versi. Tale varietà parrebbe più conforme a metri vivaci ed agitati che allo epitrito grave e tranquillo. Vuolsi notare inoltre che l'epitrito era pure il metro dei canti prosodiaci e parteniaci, cioè accompagnava il passo delle processioni, al che era necessaria l'omogeneità ritmica. Per ottenere questa, alcuni autori moderni vollero ridurre la tripodia dattilica, che è il membro più frequente, al valore ritmico d'una tetrapodia:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ ⊔ ⊔

la quale interpretazione ridurrebbe a periodi omogenei e comuni quelli, di cui altrimenti non si può intendere il significato ritmico; per esempio:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ ⊔ ⊔ ⊔ ◡ — — ⊔ ◡ — ⩘

e l'uso frequente dello spondeo maggiore (σπονδεῖος μείζων) è molto appropriato alla gravità dell'epitrito. Senonchè tale interpretazione non è senza difficoltà. Anzi tutto l'ultima sillaba della tripodia dattilica è ancipite. Se adunque essa è breve, quando termina con una parola, può arrivare alla durata legittima mediante la pausa; ma non s'intende come potrebbe raggiungere questa durata dove cade a mezza parola; per esempio, Pind., *Pyth.* 1, 5:

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ —
ἀγησιχόρων ὁπόταν προ|οιμίων (1).

Appresso nella tripodia catalettica, quando termina a mezza parola, l'ultima lunga dovrebbe valere otto tempi; la quale

---

(1) Vedi Pind., *Pyth.* 12, str. δ, 7: *Nem.* 10, ant. 6: *Ol.* 8, *ep.* α 3, ep. γ 3: *Nem.* 8, *ep.* α 3, *ep.* β 3: *Isthm.* 5, *ep.* α 4.

durata è poco verisimile, e contrasta con le teorie degli antichi scrittori, che non conoscono una lunga maggiore di cinque tempi. Ritenendo adunque come regola generale l'omogeneità ritmica dei dattilo-epitriti, l'interpretazione di ciascun caso è troppo piena d'incertezze, perchè sia dato arrivare a conclusioni sicure.

CAPO X.

La Composizione Metrica.

Ora che abbiamo finito di spiegare le forme dei versi e dei loro elementi, dobbiamo trattare della composizione metrica, cioè delle varie maniere in cui furono uniti ed aggruppati i versi fra loro.

La maniera più semplice di composizione è quella, i cui versi tutti eguali seguono l'uno all'altro in una serie isometrica indefinita, come, per esempio, in italiano gli endecasillabi sciolti. Questa composizione dicevasi dagli antichi κατὰ στίχον, e da noi versi sciolti. È la forma dei poemi omerici, rimasta poi per tutta l'antichità nella poesia epica e didascalica, come quella che ben s'adattava al carattere tranquillo e spassionato del racconto e dell'ammaestramento. Fu poi adottata anche nel dialogo del drama, che rappresenta la parte epica di questo genere, e doveva imitare la conversazione comune. I componimenti κατὰ στίχον non potevano essere cantati con una melodia periodica ben definita, e negli antichissimi tempi, quando il racconto epico era accompagnato dalla φόρμιγξ, la cantilena doveva essere molto semplice, più somigliante ad una declamazione enfatica che ad una schietta melodia. La forma stessa probabilmente fu causa che l'epos ben presto non fosse più accompagnato dalla musica, ma recitato dai rapsodi.

La poesia lirica, che in tutto il tempo classico fu cantata, non poteva adottare la composizione κατὰ στίχον. La

melodia ha necessariamente un periodo ed una risoluzione, e per quello stretto legame che v'era fra musica e poesia, la composizione metrica doveva esser tale, da dividersi in gruppi corrispondenti alle parti del canto. Perciò nel tempo classico della poesia greca la forma della lirica fu sempre a versi aggruppati. In tutti i poeti lirici troviamo solo un verso logaedico, che pare usato κατὰ στίχον, l'alcaico maggiore, il quale però è abbastanza lungo per formare anche da sè un periodo melodico (Vedi il capo XII). Varii frammenti di Anacreonte potrebbero far sospettare una composizione κατὰ στίχον, ma probabilmente quei versi andavano aggruppati in qualche maniera, di cui non rimase indizio. Troviamo invece, in alcuni generi più liberi della comedia, dei versi ripetuti κατὰ στίχον, come, per esempio, un dattiloitifallico nelle *Vespe* d'Aristofane, 1528-37:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –

στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτόν,

ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες ἐγγενέσθων, κτλ.

La composizione κατὰ στίχον di alcuni versi lirici incomincia soltanto con l'arte alessandrina, quando la poesia non era più cantata. Dagli Alessandrini la presero i Romani, e non pur nella comedia, ma anche in altri generi lirici. Nelle tragedie di Seneca i cantica sono composti, per lo più, di versi eguali, aggruppati in vario numero solo dall'interpunzione, ma senza alcuna struttura di strofa.

Dopo la composizione κατὰ στίχον la maniera più semplice è l'aggruppamento di un dato numero di versi eguali in un periodo maggiore. Tale sarebbe, per esempio, in italiano, una stanza senza rime. Gli antichi chiamavano i componimenti di questa specie ποιήματα κοινά, cioè comuni alle due composizioni κατὰ στίχον e κατὰ περίοδον, essendo in apparenza sciolti, ma in fatto aggruppati. Essi erano naturalmente uniti alla melodia, e in questa il periodo trovava la sua

espressione. Noi, che non abbiamo più la melodia, nè la guida delle rime, dobbiamo riconoscere i ποιήματα κοινά cercando gl'indizi dell'aggruppamento nell'interpunzione, o nelle divisibilità del numero totale dei versi per due, per tre, per quattro, ecc,, o seguire altri dati dei grammatici. Il criterio dell'interpunzione, che del resto non corrisponde sempre al periodo, condusse il Leutsch a scoprire il più antico ποίημα κοινόν nel lamento di Ecuba per la morte di Ettore, *Iliade* 748-59, che è diviso in terzine. Questo medesimo aggruppamento è verisimile che avessero gli antichi νόμοι ricordati sopra a p. 4 e 12, i quali, per quanto fossero un genere lirico affatto rudimentale, avevano pure una melodia, a cui doveva rispondere una qualche composizione strofica. I νόμοι di Terpandro, che usò l'esametro dattilico, forse erano simili al predetto threnos di Ecuba. I ποιήματα κοινά dei poeti eolici sembrano essere stati composti, non solamente di versi eguali, ma in maniera che i versi corrispondenti in ogni gruppo avessero eguale forma di piedi ed eguale struttura. Sappiamo che Saffo compose distici o strofette di due pentametri eolici; strofe di versi eguali sono pure attribuite ad Alceo e ad Anacreonte (Hephaest., p. 60 e 65). Ne troviamo esempio in un canto di Teocrito, *Id.* 10, 24 e segg.:

Μῶσαι Πιερίδες, συναείσατε τὰν ῥαδινάν μοι
  παῖδ'· ὧν γάρ χ' ἅψησθε θεαί, καλὰ πάντα ποιεῖτε.
Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τυ πάντες
  ἰσχνάν ἁλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον κτέ.

Questa medesima struttura fu poi imitata da Virgilio, *Ecl.* 3, e a strofette di quattro versi, *Ecl.* 7. Orazio, imitando i poeti lesbici, compose pure ποιήματα κοινά a strofette di quattro asclepiadei, come diremo al capo XII nella Composizione di questi metri. L'interpunzione però non corrisponde alle singole quartine. I ποιήματα κοινά furono molto usati

negli ultimi secoli; li troviamo, per esempio, a quartine nell'undecima Anacreontica; strofette di cinque gliconei in Seneca, *Oedip.* 903-12; e spesso nei poeti cristiani, come in Gregorio Nazianzeno, che compose quartine di trimetri giambici, in Prudenzio, *Cathem.* 7, che aggruppa cinque trimetri, come Giovanni Damasceno nei *Canoni*; troviamo ancora in Prudenzio cinque tetrapodie dattiliche *Cathem.* 3 e 9, tre endecasillabi, *ib.* 4, e *Peristeph.* 5, tre trocaici settenari, *Cathem.* 9, e *Peristeph.* 1.

Il ποίημα κοινόν è la forma rudimentale dell'aggruppamento strofico. La lirica non poteva arrestarsi a cotesta ripetizione monotona di versi eguali, ma creò, fino da Archiloco, strutture ben più artificiose, aggruppando più membri e più versi in maggiori unità corrispondenti a periodi melodici. Questa unità dicevasi περίοδος o σύστημα; i componimenti così fatti ποιήματα κατὰ περίοδον o κατὰ σύστημα [1], e ve n'erano due specie: gli stessi periodi o gruppi di periodi si ripetevano in un determinato giro (κατ' ἀνακύκλησιν), ovvero si succedevano l'uno all'altro periodi disuguali. I primi si dicevano ποιήματα κατὰ σχέσιν, gli altri erano di due maniere, cioè: συστήματα ἐξ ὁμοίων, se i periodi, essendo di grandezza diversa, erano però formati di membri eguali: ποιήματα ἀπολελυμένα, se differivano, non solo nell'estensione, ma anche negli elementi di cui erano composti [2]. Efestione ricorda pure i μετρικὰ ἄτακτα, cioè componimenti di vario metro, non aggruppati in maggiori unità, e cita come esempi il Margite, in cui agli esametri dattilici erano uniti versi giambici senza sistema, e un epigramma di Simonide, composto di un distico elegiaco chiuso da un tri-

---

(1) Vedi Dionys., *De admir. vi Demosthen.*, c. 50; Tzetzes, περὶ τραγικῆς ποιήσεως, v. 15.

(2) Orazio, *Carm.* 4, 2, 11, li chiama *numeri lege soluti;* Censorino, c. 9, *numeri modis liberi.*

metro giambico; ma forse questi tre elementi formavano un periodo.

Ad intendere le forme di composizione è molto importante conoscere la struttura del periodo.

Il Periodo.

Gli antichi scrittori di metrica chiamano periodo, περίοδος, *ambitus*, il verso che oltrepassa la misura di un tetrametro anapestico, cioè da trenta a trentadue tempi primi. Alcuni restringono ancor più questo limite, e dicono periodo ogni verso maggiore dell'esametro dattilico [1]. I periodi non si usano κατὰ στίχον, e nel drama non si trovano nelle parti recitate, ma in quelle cantate, e corrispondono a periodi della melodia. Il periodo adunque non è che un verso grande, e dovrà essere composto di membri uniti così, che solo al termine dell'ultimo membro vi possa essere sillaba ancipite o iato, e tutti gli altri membri siano ben connessi fra loro, in maniera da formare una sola unità ritmica.

I periodi più semplici sono i συστήματα ἐξ ὁμοίων. Questi sono tutti composti di piedi uguali e di membri pure eguali, e per lo più terminano con un membro catalettico. Dall'eguaglianza de' piedi e dei membri furono detti appunto συστήματα ἐξ ὁμοίων, sottinteso κώλων καὶ ποδῶν. Per lo più fra membri eguali può trovarsi anche la loro metà, come una dipodia fra tetrapodie. Hermann, e molti dei moderni dopo di lui, chiamarono questi periodi semplicemente

(1) Vedi Schol. Hephaest, c. 9, p. 182; Censorino, 14, 9; Mario Vittorino, 1, 13, 8.

sistemi, restringendo a questo significato particolare la parola σύστημα, che nei Greci indica ogni aggruppamento di membri o di versi in una maggiore unità ritmica. Altri invece li chiamano ipermetri. Il sistema viene indicato e dalla qualità dei piedi e dal numero dei metri; sarebbe per esempio, un σύστημα ἐξ ὁμοίων τροχαϊκὸν ἑξάμετρον questo d'Aristofane nelle *Rane*, v. 534:

⏊ ⏑ – ⏑ ⏊ ⏑ – ⏑	ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστιν
⏊ ⏑ – ⏒ ⏊ ⏑ – ⏒	νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ
⏊ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏊ ⏑ –	πολλὰ περιπεπλευκότος.

Un σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀναπαιστικὸν ἑνδεκάμετρον sarebbe quello nelle *Vespe*, v. 719:

– ⏊ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ –	ὧν εἵνεκ' ἐγώ σ' ἀπέκλειον ἀεὶ
– ⏊ ⏑ ⏑ – – ⏊ – –	βόσκειν ἐθέλων καὶ μὴ τούτους
– ⏊ – – – ⏊ – –	ἐγχάσκειν σοι στομφάζοντας.
– ⏑́⏑ – – ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ –	καὶ νῦν ἀτεχνῶς ἐθέλω παρέχειν
⏑⏑ ⏊ – –	ὅ τι βούλει σοι
– ⏊ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏊ –	πλὴν κωλαγρέτου γάλα πίνειν.

Il sistema, qualunque sia il numero dei membri di cui è composto, ha tutti i caratteri del verso, e perciò:

1) Fra l'uno e l'altro membro non v'è, di regola, iato, nè sillaba ancipite. Di coteste libertà però non mancano esempi, ma il più delle volte sono giustificati o da una interpunzione, o dal mutamento del personaggio nel drama; alcune volte la troppa estensione del sistema ha per effetto, che i singoli membri acquistino una maggiore indipendenza [1].

---

(1) Esempi d'iato e di sillaba ancipite si trovano, più che altrove, nei sistemi dattilici e logaedici. Vedi, per es., l'iato, Soph., *Oed. Col.* 1215: *Philoct.* 1205; Eurip., *Suppl.* 277; Arist., *Nub.* 1306: *Pax.* 116: *Lysistr.* 479; sillaba ancipite, Soph., *Oed. Col.* 132: *Philoct.* 184, 404, 1127; Eurip., *Iph. Taur.* 125; Arist., *Eccles.* 292, ecc.

In quanto al termine di parola, che è il terzo carattere della fine dei versi, non tutti i sistemi seguono una medesima legge. Nei sistemi anapestici ogni membro termina sempre con una parola intera, che offre una breve pausa al respiro; quasi sempre nei sistemi dattilici. All'opposto nei giambo-trocaici, ionici, logaedici, i membri possono terminare anche a mezza parola; per esempio, Arist., *Ar.* 1697.

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ οἱ θερίζουσίν τε καὶ σπεί-
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ ρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτ-
– ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓ ταισι συκάζόυσί τε

2) Al termine dei membri la lunga può essere sciolta in due brevi, il che non sarebbe lecito di fare al termine del verso; per esempio, Arist., *Thesm.* 969:

⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – πρόβαινε ποσὶ τὸν εἰλύραν
⏑ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑⏑ μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον
⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́ – Ἄρτεμιν ἄνασσαν ἁγνήν.

3) Nei sistemi dattilici ed anapestici la regola « vocalis ante vocalem corripitur », vale anche fra l'uno e l'altro membro; per esempio, Arist., *Nub.* 304:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑
ἐν τελεταῖς ἁγίαις ἀναδείκνυταΐ
οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα.

I Latini non conservarono il sistema greco in guisa da non ammettere ne' singoli membri iato e sillaba ancipite, ma però lo imitarono riunendo i membri a due a due, e formando gruppi di versi in continuità ritmica fra loro. Tale continuità è detta da Terenziano « synaphia ». Hermann li chiamò numeri continuati, e questa denominazione conservano nei trattati moderni. La pausa, che i Latini posero

al termine di ciascun verso con la libertà dell'iato e della sillaba ancipite, ebbe per effetto che si formassero aggruppamenti più estesi che in greco. Ad esempio della synaphia rechiamo i seguenti tetrametri trocaici dallo *Stichus* di Plauto, v. 277 e seg., dove la vocale iniziale del secondo verso si fonde con la finale del primo:

⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏒ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ –
néque lubet nisi glóriose quícquam proloquí: profecto a-
moénitates ómnium venerum ét venustatum ádfero.

Nel periodo le parti più importanti sono il principio e la chiusa [1]; ma questa ancor più di quello. Havvi un ordine di periodi, detti περίοδοι ἐπῳδικαί, nei quali la forma dell'ultimo membro ha i caratteri della clausola. Abbiamo veduto che per lo più nei sistemi l'ultimo membro è catalettico. In altri periodi esso è non pur catalettico ma molto più breve; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 228:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται
ὧν προπάθῃ τὸ τίνειν.

Alcuni periodi hanno invece la clausola che contiene uno o due piedi più degli altri membri; per esempio. Soph., *Antig.* 872:

⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει,
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

(1) Aristot., *Rhet.* 3, 9: λέγω περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὑτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον. Quintiliano, *Inst.* 9, 4, 49: initia clausulaeque plurimum momenti habent.

La clausola è ancora più evidente quando l'ultimo membro non solo sia catalettico, ma incominci in maniera diversa dagli altri; per esempio, con l'arsi quando gli altri cominciano con la tesi, o viceversa; per es., Arist., *Nub.* 311:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑̄ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –

ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα
καὶ Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

Si danno anche periodi, nei quali una serie di membri catalettici è chiusa dall'ultimo acataletto; per esempio, Soph., *Ant.* 781:

⏑ –́ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ – "Ερως ἀνίκατε μάχαν,
⏑ –́ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ – "Ερως, ὃς ἐν κτήμασι πί-
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ πτεις, ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – αῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις.

Sono più frequenti i periodi nei quali la clausola differisce un poco dagli altri membri anche nella struttura metrica. In questo caso la clausola suolsi indicare col nome di ἐπῳδός e il periodo dicesi epodico. Tale diversità di forma in alcuni casi ha per effetto di condurre a termine più tranquillo un periodo vivace ed agitato. Così i periodi dattilici, coriambici, cretici, amano terminare in una serie giambica o trocaica; per esempio, Arist., *Rane,* 814:

–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντας ὀδόντας
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

Per converso i periodi giambici, trocaici, dochmiaci amano la clausola logaedica, che è come una scossa al termine del periodo; per esempio, Soph., *Oed. R.* 894:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓	εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν,
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –	εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξεις τίμιαι
⏑ – ⏑ ⏑ – –	τί δεῖ με χορεύειν;

Sono alquanto diversi dagli epodici quei periodi, nei quali il termine è segnato, non solo dall'ultimo membro, ma anche dal penultimo. Questo dicevasi κῶλον παρατέλευτον, e si trova spesso nei sistemi anapestici, coriambici, gliconei, dove all'ultimo dimetro catalettico sta innanzi un monometro od una tripodia; per esempio, nel sistema anapestico di Eschilo, *Eumen.* 992:

– ⏑́⏑ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – – – –́ – ⏑⏑
⏑ ⏑ – – –
– ⏑́⏑ – – ⏑ ⏑ ⊔́ –

τάσδε γὰρ εὔφρονας εὔφρονες ἀεὶ
μέγα τιμῶντες καὶ γῆν καὶ πόλιν
ὀρθοδίκαιοι
πέμψετε πάντες διάγοντες.

Qualche volta il monometro s'incontra anche nei giambi; per esempio, Arist., *Acharn.* 929:

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –	ἔνδησον ὦ βέλτιστε τῷ
⏑ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –	ξένῳ καλῶς τὴν ἐμπολὴν
⏓ –́ ⏑ –	οὕτως ὅπως
⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –	ἂν μὴ φέρων κατάξῃ.

Vi sono periodi nei quali il κῶλον παρατέλευτον è maggiore degli altri; per esempio, Eurip., *Jon* 488:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – τὸν ἄπαιδα δ' ἀποστυγῶ

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – βίον ᾧ τε δοκεῖ ψέγω·

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – μετὰ δὲ κτεάνων μετρίων βιοτᾶς

⊥ – ⏑ ⏑ ⊔ – εὔπαιδος ἐχοίμαν.

In qualche periodo sono catalettici ambidue gli ultimi membri; per esempio, Soph., *Oed. R.* 479:

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊥ – – μέλεος μελέῳ ποδὶ χηρεύων

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊥ – – τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων

– ⊥ ⏑ ⏑ – – μαντεῖα τὰ δ' ἀεὶ

– ⏑́⏑ ⏑ ⏑ – – ζῶντα περιποτᾶται.

Si trovano pure altre varietà nella forma dei due ultimi membri; per esempio alcune volte dopo una serie di membri catalettici viene il penultimo acataletto; altrove è catalettico il penultimo e acataletto l'ultimo, e così via, che sarebbe troppo lungo enumerarle tutte.

I periodi che hanno qualche carattere particolare nel primo membro, all'opposto di quelli contrassegnati nell'ultimo, si possono chiamare proodici. Questo carattere particolare del primo membro alcune volte è l'anacrusi; per es., Soph., *Ai.* 1202:

⏒ – ⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ ⊔ οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον

– ⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ ⊔ δύσμορος, οὔτ' ἐννυχίαν

– ⏑ ⏑ ⊔ – τέρψιν ἰαύειν.

In alcuni periodi logaedici il primo membro ha la base giambica, laddove i seguenti l'hanno spondaica; per es., Anacr. *fr.* 8:

⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ – ⏑ – Ἐγὼ δ' οὔτ' ἂν Ἀμαλθίης

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – βουλοίμην κέρας οὔτ' ἔτη

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – πεντήκοντά τε κἀκατὸν

– – – ⏑ ⏑ ⊔ – Ταρτησσοῦ βασιλεῦσαι.

Vi sono periodi trocaici e logaedici che incominciano con una dipodia giambica; per es., Esch., *Choeph.* 623 e seg.:

⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμαν ἀμειλίχων
πόνων μεγαίρω δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοις.

Un modo particolar d'incominciar il periodo è il **κῶλον ἀκέφαλον,** cioè un membro a cui manchi la prima sillaba. Questo avviene nei sistemi gliconei che incominciano col gliconeo acefalo, nel quale, come abbiamo veduto, il primo tempo o è in pausa, o compreso nella prima lunga del verso; per esempio, Soph., *Oed. R.* 1186:

⊼ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ἰὼ γενεαὶ βροτῶν
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
– – – ⏑ ⏑ ⊔ –	δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.

Alcuni periodi sono contrassegnati dalla struttura particolare e del primo e dell'ultimo membro. Questi si dicono periodi palinodici, e se ne trovano molte varietà; per esempio, della forma a b b a:

a	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒	ὦ τέκνον ὦ τέκνον
b	– – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	ἀεὶ κατάρχομαι νόμον
b	– – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος
a	– ⏑ ⏑ – ⏑ –	ἀρτιμαθὴς κακῶν.

I poeti ebbero precipua cura del principio e del termine dei periodi e badarono meno al mezzo. Ma vi sono anche periodi coi membri mediani di particolare forma e struttura; e questi si dicono periodi mesodici; per es., Eurip., *Hippol.* 767:

a	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	χαλεπὰ δ' ὑπέραντλος οὖσα
b	– ⏑ – ⏑ – –	συμφορά, τεράμνων
a	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστόν.

Aristoph., *Vesp.* 1091:

a – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
b – ⏑ – – ⏑ –
a – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ἆρα δεινὸς ἦν τόθ' ὥστε πάντα με δεδοικέναι
καὶ κατεστρεψάμην
τοὺς ἐναντίους, πλέων κεῖσε ταῖς τριήρεσιν.

In periodi più artificiosi la forma palinodica è combinata con la mesodica; per esempio, Esch., *Choeph.* 54, i membri si succedono nell'ordine ***a b c b a***:

⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌴ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌴ ⌴ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌴ ⌴ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρὶν
δι' ὤτων φρενός τε δαμίας
περαίνων νῦν ἀφίσταται
φοβεῖται δέ τις· τὸ δ' εὐτυχεῖν
τόδ' ἐν βροτοῖς θεός τε καὶ θεοῦ πλέον.

Alcuni periodi hanno la struttura del distico, cioè i membri si alternano nella serie ***a b a b***, ecc. Talora la serie si chiude col primo nella forma ***a b a b a***; per esempio, Eurip., *Bacch.* 902 e segg.:

–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – εὐδαίμων μὲν ὃς ἐκ θαλάσσης
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ἔφυγε κῦμα λιμένα τ' ἔκιχεν·
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – εὐδαίμων ὃς ὕπερθε μόχθων
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ἐγένεθ'· ἕτερα δ' ἕτερος ἕτερον
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ὄλβῳ καὶ δυνάμει παρῆλθεν.

Altre volte si chiude la serie con l'epodo; per esempio, Soph., *Electr.* 493 e seg.

– ⏑́ ⏑ – – – ⏑ – –
– – – ⏑ –
– ⏑́ ⏑ – – – ⏑ – –
– – – ⏑ –
– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –

τοῖς δρῶσι καὶ συνδρῶσιν. ἦ τοι
μαντεῖαι βροτῶν
οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὀνείροις
οὐδ' ἐν θεσφάτοις
εἰ μὴ τόδε φάσμα νυκτὸς εὖ κατασχήσει.

Queste sono le forme più notevoli del periodo, che possono guidare a riconoscere la struttura di molte strofe. Ma non bisogna credere d'aver trovato in queste le chiavi che aprano tutte le porte. Per tutto il tempo classico i poeti creavano le forme ritmiche non meno delle parole e della melodia, ed usarono tanta varietà e ricchezza di combinazioni, che senza la guida della melodia ci troviamo spesso in grande incertezza e perplessità, tanto più che alcune volte sembra mancare nei periodi la continuità ritmica. Questa continuità è per noi condizione essenziale d'ogni periodo, nè ora si potrebbe imaginare una melodia, nella quale una battuta avesse qualche nota di meno o di più del tempo legittimo. Anche nella maggior parte dei periodi greci la continuità è indicata dalla forma metrica. Nei συστήματα ἐξ ὁμοίων il ritmo va da principio a fine senza interruzione, senza iato o sillaba ancipite. In altri periodi la continuità si ristabilisce facilmente, o protraendo per τονή il suono d'una lunga, o mediante la pausa; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 1695:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὔ
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – τοι κατάμεμπτ' ἔβητην.

Eurip., *Jon* 470:

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ –
⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏗
γένος εὐτεκνίας χρονίου καθαροῖς
μαντεύμασι κύρσαι.

Pind., *Nem.* 4, 2:

⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗
∧̄ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων
ἰατρός· αἱ δὲ σοφαί.

Ma è incerto qual mezzo valga a ristabilire la continuità ritmica quando sia interrotta dall'iato, come Soph., *Ai.* 424:

– ⊥ ⏑ – – ⊥ ⏑ – ⏑ ⊥ ⏑ ⏓
– ⊥ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –
Τροία στρατοῦ δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ
'Ελλανίδος, τὰ νῦν δ' ἀτίμων·

o quando uno dei membri termina con la tesi e il seguente comincia con anacrusi, per esempio, Eurip., *Hippol.* 1002:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ' ὅταν φρένας ἔλθῃ
λύρας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων.

Soph., *Oed. Col.* 1736:

⊥ ⏑ – ⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⏑ αὖθις ὧδ' ἔρημος ἄπορος
– ⊥ ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ αἰῶνα τλάμον' ἕξω.

L'unione di serie disuguali che formano un periodo, come per esempio tetrapodie e dipodie, secondo i concetti comuni di omogeneità ritmica, non si possono spiegare altrimenti, che usando molto della τονή e delle pause; per esempio, Soph., *Philoct.* 682:

⏑ ⌞́ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌞
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌞
– ⏑ – ⏑ ⌞ –

ὃς οὔτ' ἔρξας τιν' οὔτε νοσφίσας
ἀλλ' ἴσος ἔν γ' ἴσοις ἀνὴρ
ὤλλυθ' ὧδ' ἀεικῶς·

dove il primo bacchio è ridotto ad una dipodia, e il terzo membro ad una tetrapodia. Ma non siamo sicuri di fare in tutti i casi una retta applicazione di queste misure, perchè spesso si possono applicare in diversi modi, e alcune volte bisogna ricorrere a mezzi così forzati, che alcuni scrittori ammettono piuttosto darsi dei periodi, nei quali la continuità ritmica sia interrotta, e che l'epodo stia da sè, staccato interamente dal resto.

La Strofa.

La strofa è una maggiore unità ritmica, che può essere formata d'un solo periodo o di più d'uno. Negli antichi le parole περίοδος e στροφή sono adoperate come sinonimi; ma dicesi più propriamente strofa quella che è ripetuta almeno due volte. Forse i nomi di στροφή e ἀντιστροφή, con cui s'indicavano due strofe corrispondenti, derivano dai moti orchestici che accompagnavano le strofe. Altri però crede che significhino, come il latino *versus*, il rivolgimento dalla fine d'un periodo ritmico al principio del periodo seguente.

Noi possiamo seguire il progresso delle forme poetiche dalle strofe più semplici a quelle più grandiose e complesse. La strofetta più antica è il distico elegiaco, cioè l'unione d'un esametro dattilico seguìto da un altro esametro dicataletto:

– ⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏑ ⏑ – –
– ⏔ – ⏔ – ⋀ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⋀

Μέχρις τεῦ κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἕξετε θυμόν,
ὦ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας.

Questa semplice unione di due figure metriche diverse fu applicata da Archiloco ai ritmi di genere doppio in varie grandezze e combinazioni; per esempio, un trimetro e un dimetro giambico:

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ –
⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ –

ὁρᾷς ἵν' ἔστ' ἐκεῖνος ὑψηλὸς πάγος
τρηχύς τε καὶ παλίγκοτος.

Il secondo verso del distico era detto ἐπῳδός, e il distico di Archiloco non ebbe presso gli antichi il nome di strofa, ma chiamavasi δίστιχον ἐπῳδικόν, sottinteso σύστημα. Archiloco non usò soltanto strofette epodiche di ritmo uguale, come quella ora recata, ma fece un gran progresso, riunendo in un distico versi di forme metriche differenti, come per esempio, uno giambico ed uno dattilico:

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη,
ἀχνυμένη σκυτάλη.

La forma più sviluppata di composizione epodica, alla quale, per quanto sappiamo, giunse Archiloco, è l'unione di tre elementi, cioè di un verso dattilo-itifallico e di un epodo giambico:

– ⏔ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ ⊔ –

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ | καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

In tempi più tardi fra i due versi di questo distico fu aggiunto un trimetro giambico acataletto; per es., Teocrito:

> Ἀρχίλοχον καὶ στᾶθι καὶ εἴσιδε τὸν πάλαι ποιητὰν
> τὸν τῶν ἰάμβων, οὗ τὸ μυρίον κλέος
> διῆλθε κἠπὶ νύκτα καὶ πρὸς ἀῶ.

Le strofette epodiche seguivano l'una all'altra sempre eguali, non però fino al punto che i versi corrispondenti dovessero avere i piedi di egual forma metrica, ma al dattilo dell'uno poteva ben corrispondere lo spondeo nell'altro, al giambo il tribraco. Questa corrispondenza cercavasi soltanto al termine del distico, dove chiudevasi la melodia.

I poeti lesbici andarono poco più in là di Archiloco nella struttura della strofa; anzi furono meno varii, perchè usarono o distici di versi uguali a forma di ποίημα κοινόν, o strofette di quattro versi, di cui almeno due erano eguali. La strofa è costruita in maniera, che fra l'uno e l'altro verso non si trova alcuna interruzione ritmica, ma ad ogni arsi segue una tesi; l'arsi finale è compiuta dall'anacrusi del verso seguente e fra due versi non v'è mai posto per una pausa ritmica. Anzi nella strofa saffica fra il terzo verso e la clausola può esservi continuità di parola; per esempio, Sapph., *fr.* 1:

> – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
> – ⏑ ⏑ – –
> πύκνα διννεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἰθέ-
> ρος διὰ μέσσω.

Ancora più semplice è la composizione metrica di Anacreonte, che usa per lo più il σύστημα ἐξ ὁμοίων; per esempio, *fr.* 4:

– – –⏑ ⏑ – ⏑ –	ὦ παῖ παρθένιον βλέπων
– – –⏑ ⏑ – ⏑ –	δίζημαί σε, σὺ δ' οὐ κίεις,
– – –⏑ ⏑ – ⏑ –	οὐκ εἰδὼς ὅτι τῆς ἐμῆς
– – –⏑ ⏑ ⏗ –	ψυχῆς ἡνιοχεύεις.

La strofa ebbe il suo pieno sviluppo nelle forme grandiose della poesia corale. Il primo poeta che portò la grande strofa nell'arte fu, secondo la tradizione, Thaletas di Creta, che ampliò il periodo di Archiloco ed introdusse il ritmo peonico [1]. Nulla abbiamo di Thaletas, ma bensì del più chiaro fra i suoi discepoli, Alcmano, di cui, oltre a varii frammenti, ci resta un parthenion, del quale l'Ahrens ricostruì la struttura strofica. Dopo Alcmano questo genere progredì con Stesicoro, Ibico, Simonide, Pindaro, e da questi i poeti dramatici presero la composizione strofica. Questa cessò di essere coltivata quando la poesia lirica si divise dalla musica dopo Alessandro, e non ricompare se non quando l'unione delle due arti fu ristabilita nei canti sacri della chiesa bizantina.

La struttura della strofa corale presenta le questioni più astruse nella metrica greca. Essa fu soggetto di studi molteplici nel tempo nostro [2]; ma per quanto i criterii generali vadano assodandosi, la loro applicazione ai casi particolari rimane sempre irta di difficoltà. Se la strofa corale non fosse stata abbandonata quando la poesia lirica si recitava, avrebbe forse, come i generi minori, preso atteggiamento più stabile, e fornito a noi gl'indizi per decifrare anche quelle di Pindaro e dei dramatici. Ora invece insieme alla melodia scomparve la possibilità di risolvere molti se-

---

(1) Vedi Plutarco, *De mus.* 10.

(2) Per Pindaro sono importanti gli studi del Boeckh, di Tycho Mommsen, di Enrico Schmidt, del Christ, ecc. Per i poeti dramatici i primi studi sono del Dindorf, *Metra Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis*, 1842, migliorati poi nella sua grande edizione dei *Poetae scenici graeci* del 1869. La divisione della strofa in periodi fu prima studiata dal Brambach, *Metrische Studien zu Sophokles*, 1869, e poi *Die Sophokleischen Gesänge*, 1870. Per la divisione simmetrica dei membri, Enrico Schmidt, *Die Kunstformen der griechischen Poesie*, 1860-72. Si veggano inoltre i trattati generali del Westphal e del Christ.

greti del ritmo. Già gli antichi senza la musica non sentivano più il periodo ritmico della strofa, come attesta chiaramente Cicerone, *Orat.* 55, 185: « quamquam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio, maximeque id in optumo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ a Græcis nominantur; quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio ». E sappiamo da Quintiliano esservi stati alcuni grammatici, i quali non ammettevano che le strofe fossero composte di determinati versi, ma di una mistura varia di piedi, *Inst.* 9, 4, 53: « in adeo molestos incidimus grammaticos quam fuerunt qui lyricorum quorundam carmina in varias mensuras coegerunt ». Ad ogni modo da un attento esame delle varie strofe possiamo formare di esse le seguenti categorie:

a) strofe formate di un solo periodo, le quali non ammettono altra suddivisione che quella nei loro membri. Tali sarebbero, per esempio, i συστήματα ἐξ ὁμοίων. Gli antichi scrittori di metrica considerarono tutte le strofe come un periodo unico, e perciò le divisero in membri, senza tener conto di altri aggruppamenti interni. Però sono ben poche le strofe che hanno struttura così semplice;

b) strofe composte di più versi disuguali, e queste ammettono una prima divisione in versi; e poi una seconda divisione dei versi nei loro membri;

c) strofe composte di periodi maggiori dei versi comuni, le quali ammettono una prima divisione in periodi ed un'altra dei periodi nei loro membri. Tali sarebbero le strofe composte di più συστήματα ἐξ ὁμοίων;

d) strofe, entro le quali più versi sono aggruppati in maggiori unità ritmiche, e queste poi formano la strofa. Queste vanno prima divise nei loro grandi periodi, questi periodi maggiori in versi, e finalmente i versi nei loro membri.

Nelle strofe composte di uno o più sistemi è facile riconoscere i membri e definire la struttura; per esempio, in

questo canto gliconeo di Aristofane, *Cav.* 111, si scoprono subito i due sistemi ond'è composto:

a	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	Ὦ Δᾶμε, καλήν γ' ἔχεις
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	θρωποι δεδίασι σ' ὥσ-
	⏓ –́ ⏑ ⏑ ⌞ – |	περ ἄνδρα τύραννον.
b	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	θωπευόμενός τε χαί-
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	ρεις κἀξαπατώμενος,
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ
	⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞	κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
	⏓ –́ ⏑ ⏑ ⌞ –	παρὼν ἀποδημεῖ.

Ma dove la strofa non sia così semplice, non v'è poca difficoltà a riconoscerne gli elementi, tanto più che versi e periodi sono nel più dei casi disuguali l'uno dall'altro. In alcune che si possono dividere nei loro membri non v'è alcun indizio che siano composte di versi o di periodi maggiori, e in generale se abbiano altre parti ritmiche al di fuori dei soli membri. In altre riconosciamo i versi dall'iato e dalla sillaba ancipite, ma restiamo perplessi nel riconoscere i membri, nè sappiamo se più versi abbiano ad essere aggruppati in periodi maggiori. Riconoscere i versi è più difficile nel drama che in Pindaro, perchè nei canti di questo poeta la strofa è ripetuta parecchie volte, e nell'una o nell'altra s'incontrano i caratteri della fine di verso, e ciò che vale per una vale per tutte dello stesso canto. Appunto così il Boeckh potè ricostituire i versi pindarici, che nei manoscritti giunsero a noi spezzati nei loro membri ed anche con molti errori. Ma nel drama non abbiamo che strofa e antistrofa, e se mancano iato e sillaba ancipite in ambedue, noi restiamo, per così dire, al buio. In quanto ai periodi ed agli aggruppamenti di versi entro la strofa, le incertezze e le oscurità sono le medesime in tutti i monumenti di poesia corale che abbiamo, e qui appunto si trovano le maggiori

discordanze fra i critici moderni, i quali nei casi particolari ci prestano ben poco aiuto. Certamente non mancano alcuni criterii generali per la divisione in periodi, e qui giovano le osservazioni già fatte intorno alla struttura del periodo; in molti casi anche le pause di senso, le esclamazioni, le interpunzioni sono indizi di qualche valore. Ma s'ingannerebbe chi credesse che i poeti greci abbiano sempre cercata la corrispondenza del periodo ritmico col periodo grammaticale (cfr. p. 141 e seg.). Tutti, e più di ogni altro Pindaro, terminano spesso le suddivisioni interne della strofa, e qualche volta la strofa stessa, a metà d'una proposizione, e così vien meno ogni criterio grammaticale e retorico.

Se la strofa è una grande unità ritmica, è importante cercare se tale unità trovi la sua espressione in alcuni caratteri metrici. Qualora la strofa consti di un solo periodo, si applicano ad essa tutte le osservazioni che abbiamo fatte sul termine, sul principio, sul mezzo del periodo. Ma la cosa diviene più complessa nelle strofe composte di più periodi. Nondimeno anche in queste, come nei periodi semplici, il principio e il termine sogliono essere contrassegnati da caratteri particolari, che dovremo cercare nel προῳδικόν del primo periodo e nell'ἐπῳδικόν dell'ultimo. Questi, per es., si trovano chiaramente espressi nel quarto stasimo dell'*Edipo Re*, v. 1186 e segg., a sistemi gliconei:

a ⏒ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ἰὼ γενεαὶ βροτῶν
– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
– ⏒ – ⏑ ⏑ ⏗ – δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.
b ⏒ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ τίς γὰρ τίς ἀνὴρ πλέον
– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν
– ⏒ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⋀ καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι;
c – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων
– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ τὸν σὸν δαίμονα τὸν σόν, ὦ
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν
⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – οὐδὲν μακαρίζω.

Come nel periodo, così nella strofa i poeti badarono meno al mezzo. Nelle più semplici le parti mediane constano di membri eguali, ma sono il minor numero. Una evidente simmetria di struttura troviamo, per esempio, in Sofocle, nel parodo dell'*Elettra*, v. 163 e segg., dove quattro tetrapodie dattiliche stanno chiuse fra due versi giambici nel principio e due in fine:

⏓ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ — –
⏓ – ⏑ — – ⏑ – ⏑ — –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ —́ — — ⏑ —
⏓ —́ — — ⏑ – ⏑ — –

῞Ον γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος
τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ
δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ
ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι.

Ma un'euritmia così evidente è cosa rara. Anzi nelle strofe più grandiose si scorge l'intenzione del poeta di ottenere varietà con versi e periodi di varia grandezza, pur conservando una certa omogeneità ritmica. Pindaro nelle sue strofe usa versi dello stesso genere, per lo più dattilo-epitriti o logaedi; non sempre i poeti dramatici, che mutano genere in mezzo alla strofa stessa. Questa mutazione si spiega alcune volte con la mutazione dei personaggi. E in vero nei cori una parte poteva essere cantata dal corifeo, altra dal semicoro o da singoli coristi; nei κομμοί le parti erano alternate fra attori e coro; ora la mutazione ritmica sembra

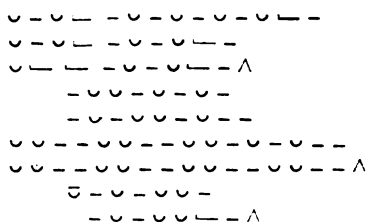
appunto corrispondere alle mutazioni delle persone; per esempio, in Aristofane, *Rane* 448-53:

⏒ ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	χωρῶμεν εἰς πολυρρόδους
⏒ ⏗ ⏑ – ⏑́ ⊔ –	λειμῶνας ἀνθεμώδεις,
⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	τὸν ἡμέτερον τρόπον
⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	τὸν καλλιχορώτατον
⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	παίζοντες, ὃν ὄλβιαι
⏒ – ⏑ ⏑ ⊔ –	Μοῖραι ξυνάγουσιν [1].

In altri casi la mutazione del genere è spiegata dalla diversità dei sentimenti espressi e dalla mutata disposizione degli animi [2]. Le mutazioni più frequenti sono fra metri affini, come trochei e cretici, coriambi e logaedi. Inoltre i poeti si studiarono di conservare fra metri diversi uno stesso carattere (ἦθος), ed usarono molta arte perchè fra i due generi ci fosse un passaggio graduale. Per esempio, chiudendo con due lunghe versi giambici e logaedi, preparavano un passo naturale a versi ionici, e la fine catalettica di questi poteva preparare i seguenti trocaici. Eschilo nell'*Agamennone* 737-49 ha una strofa di quattro periodi, uno giambo-trocaico, il secondo logaedico, il terzo ionico e il quarto nuovamente logaedico. Fra il primo e il secondo, come fra il terzo e il quarto, havvi una pausa; dal secondo al terzo il poeta forma il passaggio terminando il membro logaedico con due lunghe:

---

(1) Vedi inoltre Esch., *Suppl.* 154-57 = 168-75: *Sept.* 345-56 = 357-68: *Eum.* 321-33 = 334-46; Eurip., *Jon* 184-93 = 194-204: *Alc.* 213-25 = 226-37; Arist., *Equ.* 322-34 = 397-408: *Av.* 327-35: *Thesm.* 668-87, 1136-39.

(2) Trochei sincopati passano in gliconei e ionici: Eschilo, *Agam.* 687-98, 737-49: *Choeph.* 603-12, 783-93. Dattilo-epitriti passano in logaedi: Eurip., *Andr.* 790-801: *Jon* 1048-60. Logaedi passano in trochei: Soph., *Antig.* 582-92; Eurip., *Troad.* 511-30. Gliconei in ionici: Eurip., *Bacch.* 902-11: *Iph. Aul.* 164-84. Logaedi in giambi e peoni: Pind., *Ol.* 1.

πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν λέγοιμ' ἂν
φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας
ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος
δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.
παρακλίνας ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμένα Πριαμίδαισιν
πομπᾷ Διὸς ξενίου
νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

Tale mistura di metri diversi ci richiama ad una questione già toccata parlando del periodo, cioè alla continuità ritmica nella strofa. In questa grande unità melodica, eseguita da più persone ed accompagnata da più stromenti, è ragionevole ammettere che il ritmo, come nel periodo, non venisse interrotto mai, tanto più che a molte strofe s'accompagnava il passo o il ballo, e perciò il tempo ritmico non avrebbe dovuto essere interrotto. Per tutte le strofe composte di ritmi omogenei Quintiliano attesta la continuità ritmica [1]. Se adunque entro la strofa è necessaria qualche pausa, non fosse per altro che per pigliar fiato, dovremmo aspettarci che questa fosse contata nel tempo ritmico, e il poeta l'a-

(1) Quintil., *Inst.* or. 9, 4, 50: (rhythmi) quomodo coeperant currunt usque ad metabolem, id est ad transitum ad aliud rhythmi genus. 51: inania quoque tempora rhythmi facilius accipient, quamquam hæc et in metris accidunt; maior tamen illic licentia est.

vesse indicata anche nella forma metrica, o con qualche catalessi o usando una finale breve per lunga. Ma un attento esame dimostra che questa regola non fu seguita costantemente [1]. Vi sono strofe, nelle quali l'alternativa dell'arsi e della tesi non è mai interrotta fra l'uno e l'altro membro. In queste la continuità ritmica è evidente, ma non rimane luogo ad alcuna pausa, che sarebbe pur necessaria in un periodo melodico abbastanza esteso. Tali sarebbero le strofe dei poeti lesbici, cioè la saffica e l'alcaica, ed altre di tempi posteriori, ioniche, cretiche, dattiliche, giambiche. Senonchè anche in queste le libertà metriche dell'iato e della sillaba ancipite al termine dei versi turbano quella continuità, perchè l'iato rende necessaria una pausa più lunga e la finale lunga per la breve aggiunge qualche cosa al tempo ritmico. In altri generi di strofe la pausa è indicata da un membro catalettico, e quindi la pausa viene compresa nel ritmo. Ciò avviene non solamente al termine dei sistemi ἐξ ὁμοίων, ma anche in altri generi di strofe; per esempio, nell'*Inno alla Musa* di Mesomedes, di cui è conservata in parte la melodia:

a ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ – ⏑ — –
⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ – ⏑ — – ∧
b –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

Ἄειδε Μοῦά μοι φίλη, μολπῆς δ'ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων ἐμὰς φρένας δονείτω.
Καλλιόπεια σοφά, Μουσᾶν προκαθηγέτι τερπνῶν.
καὶ σοφὲ μυστοδότα Λατοῦς γόνε Δήλιε Παιάν
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

(1) Vedi il Christ, *Die rhythmische Continuität der griechischen Chorgesänge*. Accad. Bavar. XIV, p. 1.

Ma in molte strofe il posto della pausa non apparisce, e dove si crederebbe ragionevole ammettere una pausa, o non ve n'ha indizio, o questi indizi si trovano ad intervalli molto irregolari. Ciò avviene sopra tutto nelle *Odi* di Pindaro, nelle quali la continuità ritmica si deve presupporre, tanto più che sono formate di metri omogenei. Dove poi la strofa sia composta di metri eterogenei, quegli indizi sono ancora più oscuri, e dobbiamo stare contenti ad ammettere che nel passare dall'uno all'altro genere di metri la continuità fosse ottenuta o stringendo o rallentando il tempo e, come abbiamo notato sopra, usando tali figure metriche, da rendere agevole il passaggio dall'uno all'altro metro.

I poeti latini non hanno strofe, ma nei Cantica del drama passano anch'essi da un metro all'altro e non seguono un principio unico per mantenere la continuità ritmica. Fino a che passano da metri ascendenti a metri discendenti, havvi posto per la pausa; per esempio, dal giambo ottonario al trocaico, come Plauto, *Stich.* 275 e segg.:

⏒· –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ ⏑ – ∧
–́ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏒ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
suo núntium lepidum áttulit, quam ego núnc meae nuntiábo erae.
ítaque onustum péctus porto laétitia lubéntiaque,

o dal giambo settenario al cretico, Curc. 98 e seg.:

⏒ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏓ ∧
–́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Salve ánime mi, lepos Líberi, ut véteris tum cúpida.
nam ómnium unguéntum odos praé tuo naúteast.

Ma non v'è più intervallo per la pausa dove ad un metro discendente catalettico segua un metro ascendente, perchè l'anacrusi del secondo compie il piede interrotto nell'ultima arsi del primo. Così passando dal trocaico settenario a versi giambici ed anapestici, come Plauto, *Pseud.* 914 e seg.:

–́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ ⏑́⏑ –
ístuc ego satís scio. quid érgo quod scis mé rogas?
at hóc volo monére te, monéndus ne me móneas.

Dove poi un metro ascendente segua ad uno discendente acataletto, non solo manca ogni posto per la pausa, ma nemmeno rimane alcun intervallo per l'anacrusi; dalla quale il ritmo viene turbato per eccesso. Così, per esempio, passando dal trocaico ottonario a versi giambici od anapestici, come *Pseud.*, 184 e seg.:

⏑́⏑ ⏓ – ⏓ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏓ ⏑́⏑ ⏓ – ⏓
⏓ ⏑́⏑ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ –
éo vos vostrosque ádeo panticés madefacitis quam égo sim hic siccus
nunc ádeo hoc factust óptumum, ut suo quémque appellem nómine,

ovvero dal trocaico ottonario al metro bacchiaco, come *Pseud.*, 243 e seg.:

⏑́⏑ ⏓ – – ⏑́⏑ ⏓ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏓ ⏑⏑ ⏓ – ⏑
⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏓ –́ – ⏑ –́ –
hodie nate, heus, hódie nate: tíbi ego dico: heus hódie nate.
redi ét respice ád nos. tam etsí 's occupátus.

Alcune volte la continuità ritmica viene ristabilita dall'elisione fra l'uno e l'altro verso; per esempio, *Stich.*, 302 e seg.:

–́ ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –
nón enim possum quín revortar, quín loquar quin édissert*em*
erámque ex moerore éximam, bene fácta maiorúm meum,

ma è cosa rara e non cercata dal poeta.

È notevole che questa subita mutazione di ritmo non si trova in Terenzio, e probabilmente anch'essa va annoverata

fra le libertà plautine, segnalate come errori ritmici da Orazio nella *Poetica*, v. 270 e segg.

Per compiere queste nozioni generali sulle forme della composizione metrica dovremmo ora trattare intorno alle relazioni in cui stanno fra loro le strofe di un componimento lirico. Ma queste s'intenderanno meglio, dopo che avremo esposto le forme particolari di composizione delle varie specie di metri, e perciò le riserveremo all'ultimo capitolo.

CAPO XI.

La composizione dei Metri puri.

Composizione Dattilica.

La più semplice composizione dattilica è il verso sciolto, cioè la ripetizione continuata dello stesso verso, detta dagli antichi κατὰ στίχον. L'esametro usavasi κατὰ στίχον nell'epos, nella poesia didascalica e bucolica, nella satira romana, e nelle epistole.

Aggruppando più esametri in maniera che dopo un certo numero di versi terminasse il senso, o mutasse il personaggio parlante, o si ripetesse un ritornello, formavasi un ποίημα κοινόν, la più antica traccia del quale trovasi in un lamento funebre (θρῆνος) per Ettore nell'ultimo libro dell'*Iliade*, v. 748-59:

Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
ἦ μέν μοι ζωός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν,
οἳ δ' ἄρα σευ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιό περ αἴσῃ.
ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἐμοὺς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεὺς
πέρνασχ' ὅντιν' ἕλεσκε πέρην ἁλὸς ἀτρυγέτοιο,
ἐς Σάμον ἔς τ' Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν.

σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκει χαλκῷ
πολλὰ ῥυστάζεσκεν ἑοῦ περὶ σῆμ' ἑτάροιο
Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες ἀνέστησε δέ μιν οὐδ' ὥς.
νῦν δέ μοι ἐρσήεις· καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισιν
κεῖσαι, τῷ ἴκελος, ὅντ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνεν.

Nel drama troviamo due strofe di cinque versi: Soph., *Trach.* 1010-14 = 1018-22, e di sei versi: Eurip., *Troad.* 595-600 = 601-06. Molti esempi di ποίημα κοινὸν in esametri e con ritornello rimangono nei canti pastorali dei poeti bucolici, imitati poi da Virgilio *Ecl.* 3, 36 e segg.: 7, 21 e segg., e da Catullo nel *Canto delle Parche* 69, 323 e segg. Il numero dei versi aggruppati e chiusi dal ritornello alcune volte è uguale in ciascuna strofa, ma per lo più è vario.

Le più semplici strofette dattiliche di versi disuguali sono:

a) Il distico elegiaco, del quale abbiamo parlato trattando del verso elegiaco, p. 246 e segg.

– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏓
– ⏖ – ⏖ – ⊼ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼

τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
τεθναίην ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι.
Tum vero exoritur clamor gemitusque meorum,
et feriunt moestae pectora nuda manus.

Il distico elegiaco, dopo l'esametro continuato, è la forma più frequente della poesia classica e principalmente latina. Cominciata in tempi antichissimi con Callino ed Archiloco, si mantenne sempre in onore fino agli ultimi secoli della letteratura, e molto fu amata anche dai poeti latini dell'età moderna.

b) Un esametro seguito da una tripodia dattilica catalettica in una sillaba. Di questo distico, l'invenzione del quale è attribuita ad Archiloco, e da esso prende il nome

di distico archilochio, rimangono esempi soltanto nelle imitazioni dei latini. Orazio, *Carm.*, 4, 7:

— ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ◡ ◡ — ⏓
— ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Diffugere nives redeunt iam gramina campis
arboribusque comae.

Così Auson., *Parent.* 26; Terent. Maur., 1803 e segg.

c) L'esametro unito ad una tetrapodia dattilica:

— ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ◡ ◡ — ⏓
— ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏓
Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
Aut Epheson bimarisve Corinthi.

La tetrapodia può avere lo spondeo in qualsiasi piede; per esempio, Hor., 1, 28:

— — — ◡ ◡ — — — —
mensorem cohibent Archyta.

Anche di questo epodo l'invenzione è attribuita ad Archiloco, del quale resta l'unica tetrapodia; *fr.* 98:

φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι,

ma è conosciuta col nome di strofa alcmania. Fu imitata da Orazio, *Carm.* 1, 7 e 28: *Epod.* 12.

Nella lirica soggettiva la composizione dattilica non andò più in là di queste semplici forme; ma nella poesia corale di Alcmano, Stesicoro, Ibico, crebbe e si ampliò in gruppi maggiori. Gli antichi scrittori di metrica dissero εἶδος κατὰ δάκτυλον questa maniera di composizione, che sembra imitata dai νόμοι aulodici di Olimpo, i quali avevano un contenuto epico. Abbiamo inoltre testimonianze che l'εἶδος κατὰ

δάκτυλον si usasse nei proemii dei **νόμοι** [1]. Questi dattili corali differiscono dagli epici e da quelli di altri generi lirici per maggiore varietà e libertà nella grandezza dei membri e dei versi, e per essere aggruppati in strofa, antistrofa ed epodo, questa gran triade, che introdotta nell'arte da Stesicoro, restò come la forma più comune della poesia corale. La diversità dei membri conferiva a questi dattili un tono più vivace. Inoltre nell'**εἶδος κατὰ δάκτυλον** predomina il dattilo puro e la misura a dipodie. In molte strofe i dattili vanno congiunti a membri trocaici e giambici, i quali o chiudono la strofa o sono sparsi in mezzo ad essa. E poichè non si potrebbero ammettere passaggi di ritmo così duri ed improvvisi, è ragionevole interpretare quei dattili come ciclici. Il metro più comune è la tetrapodia, ora terminata con un dattilo puro, ora con lo spondeo, ora catalettica in una sillaba. La seconda forma era detta dagli antichi **μέτρον ἀρχιλόχειον**, le altre due **ἀλκμανικόν**. Alcune volte la tetrapodia forma un verso da sola, ma più spesso si unisce ad un'altra e forma il tetrametro, che è molto frequente nella poesia corale. Trovasi pure l'esapodia, le cui cesure accennano alla divisione in una tetrapodia e una dipodia. La tripodia e la pentapodia si devono interpretare per lo più come serie brachicatalette con la penultima lunga protratta per **τονή**.

La composizione più semplice delle strofe dattiliche è l'unione di più membri isometrici riuniti in un tutto ritmico. Alle tetrapodie può essere mista la dipodia, o come **κῶλον παρατέλευτον** (p. 466), od anche nel mezzo; per esempio, Alcmano, *fr.* 34:

⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ **πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα**
⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ – – **θεοῖσιν ἅδη πολύφημος ἑορτά,**

---

(1) Vedi Plutarco, *De mus.* 7; Suida, v. **κατὰ δάκτυλον**.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	χρύσιον ἄγγος ἔχουσα μέγαν σκύφον,
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –	οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν,
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	χερσὶ λεοντέϊον γάλα θήσαο
–́ ⏑ ⏑ – –	τυρὸν ἐτυρη-
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏓	σας μέγαν ἄτρυφον ἀργιφόνταν.

Qui, se la lezione è esatta, la strofa si chiude con un membro logaedico. Il primo, il terzo e il quinto membro terminano con piede dattilico; il secondo, il quarto, il sesto con uno spondaico. Il ritmo vivace e simile all'anapesto vien rallentato sulla fine dalla dipodia e dalla chiusa trocaica. Più varie e più complesse sono le strofe di Stesicoro e di Ibico, nei quali uno dei membri termina anche con l'arsi e il seguente comincia con una tesi, raffigurando l'anapesto; poi il numero de' trochei verso la fine è maggiore. Rechiamo qui il *fr.* 8 di Stesicoro, che però non sappiamo se formi una strofa completa:

    –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
    –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
  · –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
  – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Ἀέλιος Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν
χρύσεον, ὄφρα δι' Ὠκεανοῖο περάσας
ἀφίκοιθ' ἱερὰ ποτὶ βένθεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς
ποτὶ ματέρα κουριδίαν τ' ἄλοχον παῖ-
δας τε φίλους· ὁ δ' ἐς ἄλσος ἔβα
δάφναισι κατάσκιον ποσσὶ πάις Διός.

Dopo questi poeti la strofa dattilica non fu più usata dai lirici nè si trova in Pindaro e in Simonide, ma solo in qualche tarda imitazione. Invece nel drama ritorna, benchè non frequente, la strofa dattilica dell'antica poesia ieratica e di Stesicoro, ma liberamente imitata da poeti, che crea-

vano i loro periodi ritmici quando l'arte era più progredita. I tragici l'usano in luoghi che hanno carattere epico, per esempio nelle narrazioni, ovvero in altre parti, in cui vogliano esprimere l'elevazione religiosa dell'animo o la rassegnazione alla volontà divina. Le strofe che restano variano da tre a diecisette versi, ai quali vanno spesso frammisti trochei. Uno degli esempi più semplici è in Eurip., *Heracl.* 608-18 = 619-29:

a –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –
b –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – – –
–́ ⏑ ⏑ – –
c –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –
d –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, ⊔́ – ⏓

οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον
οὐ βαρύποτμόν τ' ἄνδρα γενέσθαι,
οὔτε τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον
εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα
μοῖρα διώκει.
τὸν μὲν ἀφ' ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκισε,
τὸν δ' ἀτίταν εὐδαίμονα τεύχει.
μόρσιμα δ' οὔτι φυγεῖν θέμις, οὐ σοφίᾳ τις ἀπώσεται,
ἀλλὰ μάταν ὁ πρόθυμος ἀεὶ πόνον ἕξει.

La strofa è composta di quattro periodi, dei quali il primo e il terzo sono tetrametri, il secondo e il quarto sono ampliati da dipodie. Abbastanza semplice è anche la prima strofa nel parodos dell'*Edipo Re* di Sofocle, v. 151-58 = 159-66:

a – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
b – ⏑⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –

c
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων
ἰήιε Δάλιε Παιάν,
ἀμφί σοι ἁζόμενος τί μοι ἢ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.
εἰπέ μοι ὦ χρυσέας τέκνον ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.

Il primo e il secondo periodo ricordano la composizione epodica di Archiloco. La seconda parte della strofa è formata da una tetrapodia seguita da due esapodie.

Molto più complicato è il grandioso canto dattilico nel parodos dell'Agamennone, sulla divisione ritmica del quale gli scrittori moderni non sono concordi, e la tradizione del testo è molto turbata, perchè affastella membri di varie grandezze senza alcun ordine. Perduta la melodia, noi non possiamo interpretarne la struttura ritmica se non cercando analogie in altri canti dattilici, senza essere sicuri di arrivare alla verità; v. 104-21 = 122-39:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – –
–́ – – – –́ ⏑ ⏑ – –
5 ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –
–́ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
10 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
15 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⊔ – ∧

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος
αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ
μολπὰν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών·
5 ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος
Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι
θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-
10 ῶν ὁ κελαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς
φανέντες ἴκ|ταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου
παμπρέτοις ἐν ἕδραισιν
βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα | φέρματι γένναν
βλαβέντα λοισθίων δρόμων
15 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Il predominio della tetrapodia dimostra che questo canto segue la misura dipodica. Ad ottenere poi l'unità ritmica fra dattilici e giambi si possono usare due modi d'interpretazione: o ammettere il dattilo ciclico

— ◡ ◡ = ⌴

come l'abbiamo rappresentato noi nello schema, o eguagliare la durata del giambo a quella del dattilo colla τονή della lunga

◡ ⌴ = ⌴

come altri crede più verisimile per le forme spondaiche, usate qui in buon numero fra i dattili puri. Si veggano altri esempi di canti dattilici nella tragedia: Esch., *Eumen.* 373-76=377-80: *Pers.* 852-908; Soph., *Oed. Col.* 228-34; Eurip., *Phoen.* 818-833; *Heracl.* 608-17=618-29.

Un genere particolare di canti dattilici nella tragedia sono le monodie trenodiche, le quali segnano l'ultimo grado a

cui giunse la composizione dattilica. Sono per lo più canti a solo, qualche volta duetti, eseguiti da personaggi tragici, e dove siano attribuiti al coro, si deve intendere che fossero eseguiti dal solo corifeo. Queste monodie sono una novità introdotta da Euripide intorno all'Olimpiade 89, adottata da Sofocle nelle sue ultime tragedie, e sono sfoghi di un animo agitato da violento dolore. In Eschilo non si trovano, e la novità non fu approvata dalle persone di gusto antico: ma nel pubblico di quel tempo erano di grande effetto e piacquero sempre più. Da principio ebbero struttura antistrofica, come nell'*Andromaca*, ma poi furono trattate più liberamente come μέτρα ἀπολελυμένα. Constano per lo più di tetrapodie dattiliche con l'ultimo piede dattilico, raramente spondaico; fra l'uno e l'altro membro v'è continuità, senza iato nè sillaba ancipite. L'iato è ammesso dopo vocali lunghe e di solito in pausa. Fra l'uno e l'altro membro havvi d'ordinario cesura: dove questa manchi, la parola termina con la prima arsi del membro seguente. Alle tetrapodie sono miste anche dipodie. Alcune volte l'esapodia apre o chiude la serie delle tetrapodie. Non è esclusa nemmeno la tripodia, ma rarissima è la pentapodia, e probabilmente va interpretata come esapodia brachicataletta. Lo spondeo può sostituire il dattilo in tutti i luoghi, ma è raro, perchè ritarderebbe l'andamento concitato del canto. Al dattilo poi è frammisto l'anapesto, il paremiaco e poi alcune serie trocaiche, giambiche, logaediche, come προῳδικά ed ἐπῳδικά. L'esempio più antico è la monodia di Peleo nell'*Andromaca* di Euripide, v. 1173-83 = 1184-96:

ὤμοι ἐγώ, κακὸν οἷον ὁρῶ τόδε
καὶ δέχομαι περὶ δώμασιν ἁμοῖς.
ἰώ μοί μοι, αἰαῖ ὦ πόλι
θεσσαλία, διολώλαμεν, οἰχόμεθ'·
οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα
λείπεται οἴκοις.

ὦ σχέτλιος παθέων ἐγώ· εἰς τίνα
δὴ φίλον αὐγὰς βάλλων τέρψομαι;
ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρες
εἴθε σ' ὑπ' ἡλίῳ ἤναρε δαί-
μων Σιμοέντιδα παρ' ἀκτάν.

Son tetrapodie dattiliche con una dipodia nel mezzo. I due ultimi membri sono una tetrapodia catalettica ed una logaedica:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏒

o secondo un'altra interpretazione, una serie dattilo-peonica, forse brachicataletta:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⊔́ –

Molto semplice è pure il canto di Sofocle fra il corifeo e Filottete nella tragedia di questo nome, v. 1196:

Χ. βᾶθι νῦν ὦ τάλαν, ὥς σε κελεύομεν.
Φ. οὐδέποτ' οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον.
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητὴς
βροντᾶς αὐγαῖς μ' εἶσι φλογίζων.
ἐρρέτω Ἴλιον οἵ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
πάντες ὅσοι τόδ' ἔτλασαν ἐμοῦ ποδὸς ἄρθρον ἀπῶσαι.

È una serie di tetrapodie chiuse da una esapodia. Più varia è la monodia nell'*Elena* di Euripide, 375-85:

a –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔́ – Λ̄
b –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ – – – –́ ⏑ ⏑ – –
c –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –
–́ – – – –́ ⏑ ⏑ – –

d ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – –
e ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ –

a ὦ μάκαρ Ἀρκαδία ποτὲ παρθένε
Καλλιστοῖ, Διὸς ἃ λεχέων
ἐπέβας τετραβάμοσι γυίοις
b ὡς πολὺ ματρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον
ἃ μορφᾷ θηρῶν λακνογυίων
c ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης
ἐξαλλάξασ’ ἄχθεα λύπης
d ἅν τέ ποτ’ Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο
χρυσοκέρατ’ ἔλαφον Μέροπος Τι|τάνιδα κούραν
e καλλοσύνας ἕνεκεν· τὸ δ’ ἐμὸν δέμας
ὤλεσεν ὤλεσε Πέργαμα Δαρδανί-
ας ὀλομένους τ’ Ἀχαιούς.

Vedi altri esempi di monodie dattiliche: Soph., *Oed. Col.* 228-31. 241-53: *El.* 121-52: *Trach.* 1010-40; Eurip., *Phoen.* 1485-1507. 1546-59. 1570-81: *Suppl.* 271-85: *Andr.* 1173-96: *Troad.* 595-606.

Anche Aristofane compose canti dattilici, tanto serii quanto i tragici, ma volgendoli con mirabile ingegno all'effetto comico e alla canzonatura. Uno dei più semplici è nelle *Rane* 875-82, dove invoca le Muse:

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –
⏑́ – – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏒
⏑́ – – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –
⏑́ – – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏒
5 ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⋀
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⋀
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –
⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ –

ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναί
Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἱ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γυμνοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμνοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
5 ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι
ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν·
νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω-
ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

Il canto è misurato evidentemente a dipodie. Nelle esapodie la cesura dopo il quarto piede indica la divisione in una tetrapodia ed una dipodia. Il canto è chiuso da un itifallico, che ha il valore di un dimetro trocaico brachicataletto.

Un canto negli *Uccelli* celebra le armi del Tonante; v. 1748-54:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔́ – Λ̄
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔́ – Λ̄
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – Λ̄
⏑́⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔́ – Λ̄
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ – – ⏑ ⏑ ⊔́ –

ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος
ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πυρφόρον, ὦ χθόνιαι βαρυαχέες
ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί
αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει,
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας
καὶ πάρεδρον βασίλειαν ἔχει Διός,
Ὑμὴν ὦ Ὑμέναι' ὦ.

Le tripodie vanno interpretate come dimetri brachicataletti. Nel sesto membro è sciolta l'arsi del dattilo nella preposizione διά, che rappresenta spesso una lunga.

Il canto delle *Nubi* ha tutta la maestosa gravità di un

antico νόμος, e fa un contrasto comico con la leggerezza aerea delle divinità a cui è posto in bocca; v. 275-90 = 299-313:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔ Λ̄
– – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – – –
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
– – – ⏖ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
5 – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
– ⏖ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
– ⏖ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔ ⊔
10 – ∪ ∪ – ∪ ⊔ – Λ̄
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
Λ̄ – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –

ἀέναοι Νεφέλαι
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον
πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος
ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἔπι δενδροκόμους, ἵνα
5 τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα
καρπούς τ' ἀρδομέναν θ' ἱερὰν χθόνα
καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα
καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον·
ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
10 μαρμαρέαις ἐν αὐγαῖς.
ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
ἀθανάτας ἰδέας, ἐπιδώμεθα
τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

Le strofe dattiliche dei poeti ditirambici meno antichi, come Filosseno e Teleste, si distinguono dall'εἶδος κατὰ δάκτυλον per il predominio del ῥυθμὸς ἐνόπλιος, che è la tripodia dattilica con termine spondaico

– ⏖ – ∪ ∪ – –

per esempio Teleste *fr.* 2:

ἢ Φρύγα καλλιπνόων αὐ|λῶν ἱερῶν βασιλῆα,
αὐλὸν ὃς ἥρμοσε πρῶτος
Δώριδος ἀντίπαλον Μού|σης νομοαίολον ὀρφναὶ
πνεύματος εὔπτερον αὔραν | ἀμφιπλέκων καλάμοις.

Al terzo spondeo è pure sostituito il trocheo; per esempio, Philox. *fr.* 1:

– ◡ ◡ ⏓ ◡ ◡ – –, – ◡ ◡ ⏓ ◡ ◡ – ◡
– ◡ – ◡ ◡ – –

ἦλυθ' ὕδωρ· ἁπαλὸς παι|δίσκος ἐν ἀργυρέᾳ προ-
χῳ φέρων ἐπέχευεν.

Composizione anapestica.

Le maniere più comuni di composizione anapestica sono il tetrametro sciolto e il sistema. Gli usi del tetrametro furono già esposti parlando di questo metro a pag. 273 e segg. Il sistema è un periodo composto di più tetrapodie acatalette, chiuso solitamente da una catalettica o verso paremiaco. Fra le tetrapodie può trovarsi anche una dipodia. Il sistema è un unico periodo ritmico; e perciò fra l'uno e l'altro membro non è ammesso iato o sillaba ancipite, e invece può essere sciolta in due brevi la lunga del quarto anapesto. D'altra parte non si trova nell'anapesto comunione di parola fra l'uno e l'altro membro, ma ciascuno termina con la cesura; per esempio, Soph., *Ai.* 1163:

◡̄◡̄ ⏓ ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏓ ◡ ◡ –
◡̄◡̄ ⏓ ◡ ◡ – ◡̄◡̄ ◡́◡ – –
◡̄◡̄ ⏓ ◡̄◡̄ – ◡ ◡ ⏓ ◡ ◡ –
◡̄◡̄ ⏓ ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏓ ◡̄◡̄ –
◡ ◡ ⏓ ◡̄◡̄ – ◡ ◡ ⏓ –

ἔσται μεγάλης ἔριδός τις ἀγών·
ἀλλ' ὡς δύνασαι, Τεῦκρε, ταχύνας
σπεῦσον κοίλην κάπετόν τιν' ἰδεῖν
τῷδ', ἔνθα βροτοῖς τὸν ἀείμνηστον
τάφρον εὐρώεντα καθέξει.

Anche gli antichi riconobbero l'unità ritmica del sistema, che chiamarono περίοδος ἀναπαιστική, aggiungendovi il numero dei metri e dei membri; per esempio, questo di Sofocle sarebbe περίοδος δεκάμετρος πεντάκωλος. Il numero dei membri d'un sistema non era determinato ma variabile. Per lo più si estende da quattro a sei dimetri, ma vi sono anche periodi lunghissimi; per esempio, Aristoph., *Pax* al verso 82 havvi un periodo di ventinove metri o dipodie anapestiche, al v. 154 di trentotto metri, al v. 974 di trentacinque metri, nelle *Nubi* 889 di centosedici metri. Un sistema lungo ed eseguito tutto d'un fiato [(1)] affaticava i polmoni dell'attore, di guisa che simili canti dicevansi πνίγη. Ma per lo più i maggiori canti anapestici si dividevano in periodi minori, anche disuguali, mediante un paremiaco frapposto alle tetrapodie catalettiche. Per esempio, in Sofocle nel parodo dell'*Aiace*, v. 134 e segg.:

Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου
Σαλαμῖνος, ἔχων βάθρον ἀγχιάλου
    σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαίρω. ⩘
σὲ δ' ὅταν πληγὴ Διὸς ἢ ζαμενὴς
λόγος ἐν Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῇ
μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι
    πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας. ⩘ κτέ.

---

(1) ἀπνευστὶ ᾀδόμενον, Pollux, IV, 112. Cfr. Demetr., *De interpr.* 1: μακρὸς ἂν εἴη ὁ λόγος καὶ ἄπειρος καὶ ἀτεχνῶς πνίγων τὸν λέγοντα.

Queste suddivisioni sembrano indicare che i varii periodi dei maggiori canti anapestici fossero eseguiti da diverse sezioni del coro o piuttosto dai loro Capi (1). Non tutti i sistemi sono chiusi dal paremiaco; alcuni terminano col dimetro acataletto; per esempio, Esch., *Pers.* 930, 934, 942, 973: Soph., *Oed. Col.* 1776: *Ant.* 936; Arist., *Lysistr.* 483: *Av.* 1400.

Le dipodie o monometri anapestici che si trovano fra i dimetri, tengono spesso il penultimo posto nel sistema, come **κῶλα παρατέλευτα**, cioè come una specie di ritardo che annunzia la fine; per esempio, Arist., *Vesp.* 719:

ὧν εἵνεκ' ἐγώ σ' ἀπέκλειον ἀεί,
βόσκειν ἐθέλων καὶ μὴ τούτους
ἐγχάσκειν σοι στομφάζοντας.
καὶ νῦν ἀτεχνῶς ἐθέλω παρέχειν
ὅ τι βούλει σοι
πλὴν κωλαγρέτου γάλα πίνειν.

Però il monometro può trovarsi anche in altri luoghi del sistema, e sta altrettanto spesso nel mezzo come nel penultimo membro (2); per esempio, Arist., *Thesm.* 1227:

ἀλλὰ πέπασται μετρίων ἡμῖν·
ὥσθ' ὥρα δή 'στι βαδίζειν
οἴκαδ' ἑκάστῃ.
τὼ Θεσμοφόρω δ' ἡμῖν ἀγαθὴν
τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.

Nei lunghi sistemi anapestici vi può essere anche più d'un

---

(1) Vedi O. Müller nel *Commento alle Eumenidi*, p. 88. Cfr. in Eschilo i parodi dei *Persiani* e delle *Supplici* e l'ἔξοδος dei *Sette*.

(2) Gli antichi, seguendo l'idea del κῶλον παρατέλευτον, spostarono più volte il monometro dal suo posto naturale davanti all'interpunzione, e divisero i membri del sistema in maniera, da trasportarlo nel penultimo posto. Questa medesima idea indusse anche moderni editori a togliere o spostare monometri; cfr. Esch., *Prom.* 140, 142, 153, 157, 1073, 1077: *Suppl.* 10: *Eum.* 989, 994.

monometro, il quale, seguito da una forte interpunzione, serviva ad ottenere un punto di riposo a mezzo il corso affannoso del sistema; vedi per esempio, Esch., *Prom.* 1071. In questa parte la tradizione de' testi fu turbata, perchè gli amanuensi unirono alcune volte due monometri in un dimetro per risparmio di spazio. Sul valore ritmico del monometro fra i dimetri variano le opinioni degli eruditi. Alcuni ammettono ch'esso abbia il valore di un dimetro o per τονή o mediante una pausa, e a sostenere questa opinione osservano come in alcuni sistemi anapestici, che si corrispondono fra loro, dove in un posto v'è il monometro, nel posto analogo dell'altro sistema siavi il dimetro[1]. Altri credono che questa non possa essere una regola generale, perchè alla fine del monometro si dovrebbe trovare spesso la sillaba ancipite, della quale havvi un solo esempio in Eurip., *Hec.* 83. Parmi certo però che il monometro dovesse valere quanto un dimetro in tutti i sistemi che accompagnavano il passo, perchè una serie più breve delle altre ne avrebbe turbata la regolarità necessaria.

Nello scioglimento delle lunghe e nella contrazione delle brevi il sistema anapestico segue in generale le regole del tetrametro. Il dimetro acataletto e il monometro ammettono l'una e l'altra cosa, evitando l'incontro di quattro brevi, che non sarebbe consentaneo al carattere eguale e relativamente tranquillo del sistema. Quindi l'unione del dattilo e dell'anapesto e il proceleusmatico si trovano rarissimamente ne' tempi più rapidi, e solo nella comedia; per esempio, Arist., *Nub.* 443, 906: *Them.* 882, 1068: *Ran.* 1525. Molto più tollerabile era l'unione del dattilo e dell'anapesto a mezzo il dimetro, quando erano separati dalla cesura, e

(1) Vedi Esch., *Prom.* 1041 e 1081: *Sept.* 1055 e 1062; Soph., *Ai.* 206 e 219: *El.* 101 e 120: *Trach.* 1261 e 1272; Arist., *Av.* 611 e 623. Sostengono questa opinione il Westphal, il Weil, il Buchholtz, H. Schmidt.

perciò si trova anche nella tragedia; per esempio, Esch., *Eum.* 949:

⏖ ◡́◡ ⏖ ◡◡, ◡ ◡ –́ ⏖ ◡◡
ἤ τάδ' ἀκούετε | πόλεως φρούριον.

ed anche Eurip., *El.* 1319, 1322.

Il paremiaco nello scioglimento delle lunghe e nella contrazione delle brevi ha pure nel sistema i limiti ricordati a pag. 271.

Le cesure del sistema sono di due specie; una principale alla fine di ciascun dimetro e dei monometri, una secondaria a metà del dimetro. Le cesure principali sono sempre osservate, salvo rarissime eccezioni; per esempio, Aristoph., *Vesp.* 752:

ἵν' ὁ κῆρυξ φησί, τίς ἀψήφι-
στος; ἀνιστάσθω.

L'elisione fra l'uno e l'altro dimetro è rara; per esempio, Soph., *Ai.* 165 ταῦτ'; Arist., *Pax* 87 ἀντιβολῶ σ', ecc. La cesura secondaria diviene costante solo con Euripide; negli altri poeti dramatici è trascurata spesso, e principalmente da Eschilo [1]. Le due cesure hanno la loro ragione in questo, che l'anapesto è un ritmo di marcia; ogni dipodia corrisponde ad un passo doppio, sicchè ognuna è staccata dalla seguente. Ma l'unità ritmica rimane sempre la tetra-

---

(1) Vedi, per es., Esch., *Agam.* 50, 64, 75, 84, 95, 790, 793 e seg., 1339, 1341, 1555, 1557; Soph., *Ai.* 146: *Ant.* 382: *El.* 94: *Oed. Col.* 1760 e seg.: *Trach.* 1276: *Phil.* 1470; Arist., *Acharn.* 1143: *Vesp.* 1482, 1787: *Nub.* 892, 947: *Pax.* 98, 100, 767, 987, 1002, 1014: *Av.* 523, 536, 612, 733: *Thesm.* 49: *Ran.* 1089 e seg. La cesura puossi riguardare come trascurata anche dove per essa l'enclitica dovrebbe separarsi dalla parola precedente, come *Choeph.* 854, ἀρχαῖς | τε: *Pax.* 1003, Βοιωτῶν | γε. Vedi il Gaisford *ad Hephaest.*, p. 279, 280.

podia (ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος) nella stessa guisa che la melodia delle marcie moderne procede a periodi di quattro battute.

Nei maggiori periodi anapestici l'impressione dell'unità ritmica rimane naturalmente molto attenuata per la grandezza del periodo, e perciò i singoli membri acquistano maggiore indipendenza e quasi il carattere di versi. L'ultima lunga si trova sciolta più raramente, e non mancano esempi d'iato e di sillaba ancipite, quando col membro termini il senso o muti il personaggio. Per lo più si trova in questi casi una esclamazione; per esempio, Soph., *Ant.* 932 e segg.

κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.
Χ. οἴμοι θανάτου ταῦτ' ἐγγυτάτω.
μὴ οὐ τάδε ταύτῃ κατακυροῦσθαι.
Α. ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῷον (1).

I sistemi anapestici, come ritmo di marcia, si trovano nella tragedia, principalmente dove entrano in scena il coro o gli attori. Il coro entrava ordinato nell'orchestra con passo grave e misurato, al suono dei flauti, e dopo parecchie conversioni si disponeva intorno alla thymele o altare di Bacco. Questa prima entrata e il canto che l'accompagnava diceasi πάροδος; quando ripetevasi a mezzo il drama aveva nome ἐπιπάροδος. Nelle tragedie più antiche, dov'è maggiore l'importanza del coro, la prima parte del parodo suole avere la forma di più sistemi anapestici: per esempio nei *Persiani*,

(1) Vedi altri esempi, *Oed. Col.* 143, 170, 173, 188, 1757; Esch., *Pers.* 930; Eur., *Iph. Taur.* 125: *Med.* 1396: *El.* 1333: *Rhes.* 78, 561; Arist., *Nub.* 892: *Alc.* 78. Senza mutamento di personaggio e solo con interpunzione havvi sillaba ancipite, Esch., *Sept.* 824: *Pers.* 18; Eur., *Hec.* 83: *Iph. Taur.* 125: *Hippol.* 1372, 1376: *Jon* 167; iato, Esch., *Ag.* 794; Arist., *Thesm.* 776, 1065: *Vesp.* 1010, 1537.

nelle *Supplici*, nell'*Agamennone* di Eschilo e nelle tragedie più antiche di Sofocle, come l'*Aiace*. Nelle tragedie posteriori la forma del parodo è più varia e più complessa. Anche l'entrata dei singoli personaggi suol essere accompagnata da anapesti recitati dal corifeo. Questi si distinguono dal parodo per essere molto più brevi. Così nei *Persiani*, l'entrata di Atossa, v. 140, è accompagnata da quattro sistemi; nell'*Antigone* di Sofocle quasi sempre l'entrata di un personaggio è annunziata da un sistema anapestico, vedi v. 376-83, 526-30, 626-30, 1257-60. Il canto più lungo di questo genere è quello dell'entrata trionfale di Agamennone, *Ag.* v. 782 [1]. In Eschilo gli anapesti chiudono pure alcune volte la scena e l'intiera tragedia (*Pers.* 532, 623: *Sept.* 822 e la chiusa; *Ag.* 355, 1331 : *Choeph.* 719, 855). In Sofocle ed in Euripide sono rari gli anapesti che chiudono una scena a mezzo il drama (*Ai.* 1164: *Ant.* 929: *Med.* 357, 1081), ma si conservano quelli al termine della tragedia, cioè nell'uscita del coro o ἔξοδος. Però mentre il parodo è un ingresso grave e tranquillo del coro, il quale con giri e conversioni va a prendere il suo posto, e a ciò si richiede un canto abbastanza lungo, nell'esodo il coro, turbato dalla catastrofe, parte diritto dalla thymele, e il canto del corifeo è breve, come nell'*Antigone* e nell'*Elettra*; alcune volte è un canto alternato fra corifeo e attori, e in questo caso è un po' più lungo, come nell'*Aiace*, nelle *Trachinie*, nell'*Edipo a Colono*.

Havvi una composizione più complessa degli anapesti, quando sono alternati con parti cantabili (μέλη) del coro. Questi s'incontrano principalmente nelle forme più svilup-

---

(1) Vedi altri esempi: Esch., *Prom.* 286: *Pers.* 150; Soph., *Oed. R.* 1297: *Antig.* 155, 375, 526, 626, 1257: *Philoct.* 1409; Eurip., *Alc.* 29, 861: *Iph. Taur.* 456: *Andr.* 494, 1166, 1226: *El.* 987, 1233: *Suppl.* 794, 980: *Phoen.* 1480: *Troad.* 230, 568, 1118, 1256, *Or.* 348, 1013.

pate del parodo, in cui gli anapesti precedono il melos. Essendo le parti cantabili in corrispondenza antistrofica, segue che anche gli anapesti, declamati probabilmente dal corifeo o da un attore, vengono ordinati in sistemi ed antisistemi con egual numero di membri; così nel *Prometeo*, v. 128, nell'*Antigone* 100, nel *Filottete* 135. In progresso di tempo si usarono parodi in forma commatica, cioè recitati da persone diverse, e questi o erano alternati fra loro, o uniti liberamente con parti cantabili eseguite dal coro o da un attore. In questo caso gli anapesti potevano cominciare ancor prima che entrasse il coro sulla scena, come, per esempio, nell'*Ifigenia in Aulide*.

Finalmente nella tragedia si trovano altri anapesti nelle preghiere ed invocazioni degli dei, come in Esch., *Agam.* 355-66: *Choeph.* 719-21, e questi ricordano gli anapesti dei προσόδια o processioni sacre.

Il carattere serio e dignitoso del sistema anapestico mal si conveniva alla spigliatezza e festività del coro nella comedia, il quale entra nella scena più spesso con ritmo trochaico o peonico. E nemmeno è proprio della comedia il sistema alternato con parti cantabili. Invece l'anapesto si trova al termine della scena o della comedia ed è sempre unito a movimenti del coro o degli attori. Così al termine delle *Rane*, v. 1500, prima della chiusa dattilica; nell'esodo delle *Thesmophoriazusae*, v. 1227, nel terzo episodio degli *Acarnesi*, v. 1143, e più spesso al termine dell'episodio a cui succede la parabase. Qui gli anapesti accompagnano i movimenti del coro che si dispone per la parabase, e ad un tempo il passo dell'attore che abbandona la scena [1]. Proprio

---

(1) Vedi, per es., *Equ.* 498: *Nub.* 510: *Vesp.* 1009: *Thesm.* 776: *Acharn.* 1143. Così fatti anapesti accennano ad una forma tipica, cominciando con una frase esortativa: *Equ.* 498 e *Nub.* 510, ἀλλ' ἴθι χαίρων; *Vesp.* 1009, ἀλλ' ἴτε χαίροντες; *Acharn.* 1143, ἴτε δὴ χαίροντες; *Thesm.* 778, ἄγε δή.

della comedia è il sistema anapestico come chiusa ad una serie di tetrametri. A quelli della parabase succedeva un lungo sistema, detto μακρόν o πνῖγος, come negli *Acarnesi*, nei *Cavalieri*, nelle *Vespe*, nella *Pace*, negli *Uccelli*, nelle *Thesmophoriazusae*. Se la parabase non era in tetrametri, non seguiva nemmeno il πνῖγος; per esempio, nelle *Nubi*. Oltre alla parabase, il sistema anapestico chiude anche altre serie di tetrametri; per esempio, *Nubi*, 439, 1009: *Av.* 523, 611: *Ran.* 1077: *Vesp.* 619, 719: *Lys.* 532, 598: *Pax* 1320, e principalmente quelle che contengono un litigio, una contesa, la quale, ove sia giunta al punto estremo, abbandona il tetrametro, che fa pausa ad ogni secondo membro, per disfogarsi in un sistema continuo. Negli altri casi il sistema anapestico sta nella comedia greca come parodia della tragedia, e come tale non ha luoghi stabiliti nè regole certe [1].

Nei cori propriamente detti, gli anapesti sono rari, e rara è pure la corrispondenza antistrofica; il che ci dimostra che gli anapesti erano un genere medio fra le parti puramente recitate od epiche e quelle cantate o liriche.

Diversi dai sistemi sono gli anapesti trenodici, usati nelle lamentazioni (θρῆνοι, οἶκτοι), vere parti liriche cantate, o nella forma di monodie, o in quella dei κομμοί fra cori ed attori; alcuni sono in corrispondenza antistrofica, altri formano strofe libere, ἀπολελυμένα. Questi non accompagnavano il passo del coro nè dei personaggi, e perciò potevano seguire forme più libere e unirsi anche a piedi differenti, ed oltre alla tetrapodia e alla dipodia usare anche la tripodia. L'affetto concitato si manifesta qui nella frequenza degli scio-

(1) Vedi, per es., *Thesm.* 39, una parodia di Agatone verseggiatore; 776 del *Palamede* di Euripide; 1065 dell'*Andromaca*; *Av.* 209 del *Tereo* di Sofocle; *Pax* 974-1015 e *Vesp.* 875-84, imitazioni delle preghiere di Eschilo; *Av.* 1743 ricorda Esch., *Suppl.* 625.

glimenti e delle contrazioni che ripugnano al carattere tranquillo del sistema; ora si trovano lunghe serie di spondei, altre volte forme dattiliche, le quali si possono confondere alcune volte col ritmo dattilico; per esempio, Eur., *Hippol.* 1361:

πρόσφορά μ' αἴρετε σύντονα δ' ἕλκετε
τὸν κακοδαίμονα τὸν κατάρατον,

poi forme dattiliche seguite da forme anapestiche, ed anche proceleusmatici, senza alcuno studio di evitare le quattro brevi, come nei sistemi [1]. Lo scioglimento delle lunghe non ha bisogno di corrispondenza nell'antistrofe. La cesura al termine delle dipodie sta di regola anche negli anapesti trenodici, ma vien trascurata più facilmente che nei sistemi, ed anche da Euripide, che è il più esatto in questa parte. E nemmeno si evita l'iato e la sillaba ancipite [2]. Il paremiaco, che suol essere clausola nei sistemi, nei treni sta in qualsivoglia posto della strofa, e trovasi anche ripetuto più volte di seguito. All'opposto la serie anapestica si chiude anche col dimetro acataletto.

Ecco un esempio di monodia anapestica nel parodo dell'*Alceste* di Euripide, v. 77, dove sono paremiaci interrotti da dipodie catalettiche:

– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   οὔτ' ἂν φθιμένης ἐσιώπων
⏑ ⏑ ⏑́ –   νέκυς ἤδη·
– ⏑́ – –   – ⏑́   –   οὐ δὴ φρουδός γ' ἐξ οἴκων.

(1) Vedi, per es., Esch., *Pers.* 130, 933, 937, 972, 985; Eur., *Hec.* 62, 97, 145, 208: *Hippol.* 1365: *Iph. Aul.* 123, 1323: *Iph. Taur.* 213, 215, 231 e seg.: *Jon* 149, 883, 905: *Troad.* 101, 123, 139. Ancor più nella comedia; per es., *Av.* 327, 404, ecc.

(2) Esempi di cesura omessa in Eurip. sarebbero, per es., *Hec.* 62, 96: *Iph. Aul.* 149: *Iph. Taur.* 125: *Jon* 920; d'iato e sillaba ancipite: *Jon* 167, 175, 886, 911: *Iph. Taur.* 125, 230, 231.

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ.
⏑ ⏑ –́ – τί τόδ' αὐδᾷς
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – ᾧ χρή σφε μολεῖν κατὰ γαίας,
– ⏑́⏑ – – ⏑ ⏑ –́ – πάντα γὰρ ἤδη τετέλεσται
⏑ ⏑ –́ – βασιλεῦσιν
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς.

Vedi altre monodie *Hippol.* 1347 : *Hec.* 59: *Ion.* 144, 859: *Iph. Thaur.* 123-235: *Iph. Aul.* 1320-35, 117-64. In queste gli anapesti vanno uniti spesso a serie d'altri piedi. L'unione più semplice è quella d'una serie anapestica con una clausola trocaica; per esempio, Soph., *El.* 194-200=213-20:

– –́ – – – –́ – φράζου μὴ πόρσω φωνεῖν·
– –́ – – – –́ – – οὐ γνώμαν ἴσχεις ἐξ οἵων
⏑ ⏑ –́ – – – –́ – – τὰ παρόντ' οἰκείας εἰς ἄτας
– –́ – – – –́ – ἐμπίπτεις οὕτως αἰκῶς;
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – – πολὺ γάρ τι κακῶν ὑπερεκτήσω
– –́ – – – –́ – – σᾷ δυσθύμῳ τίκτουσ' ἀεὶ
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ψυχᾷ πολέμους· τὰ δὲ τοῖς δυνατοῖς
–́ ⏑ – ⏑ –́ – οὐκ ἐριστὰ πλάθειν.

Ma serie trocaiche ed anche giambiche stanno pure in mezzo alla strofa. Anapesti uniti anche a ritmi peonici troviamo, per esempio, nella *Lysistrata*, 476:

⏑̄ –́ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑́ –́ ⏑ ⏑ ⏑⏑
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –

ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;
οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτὰ ταῦτ' ἀλλὰ βασανιστέον
τόδε σοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν

Κραναὰν κατέλαβον
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον ἄβατον ἀκρόπολιν
ἱερὸν τέμενος.

Nella poesia latina la continuità del sistema vien sciolta e i singoli membri acquistano valore di versi. Forse gli antichi tragici imitarono il sistema greco, perchè Mario Vittorino, 2, 3, 21, ci conservò un esempio di Accio e lo chiama « periodos, quae circa sex versatur dipodias »:

inclýte parva praedíte patria
nomíne celebri claróque potens
pectóre Achivis classíbus auctor.

Ma i comici vi sostituirono i tetrametri acataletti. Certamente si trova più volte anche in questi un seguito di tetrametri senza iato o sillaba ancipite fra l'uno e l'altro dimetro, sicchè il periodo corrisponde al sistema greco; per esempio, Plauto, *Stich.* 309:

aperíte atque adproperáte, fores
facite út pateant removéte moram.
nimis haéc res sine curá geritur:
vide quám dudum hic asto ét pulto.
somnóne operam datis? éxperiar
fores án cubiti ac pedes plús valeant.
nimis véllem hae fores herum fúgissent,
ea caússa ut haberent málum magnum;

ma qui l'iato o la sillaba ancipite sembrano mancare per caso, mentre si trovano spesso in altri tetrametri. Una specie di sistemi s'incontra pure nei comici, quando il tetrametro acataletto è alternato col catalettico; per esempio, Plauto, *Bacchid.* 1076:

quam mágis in pectore meó foveo quas méus filius turbás turbet
quam se ád vitam et quos ád mores praecípitem inscitus capéssat,
magis cúraest magisque adfórmido, ne is péreat neu conrúmpatur.
scio: fúi ego illa aetate ét feci illa omnía, set more modésto.
neque plácitant mores quíbus video volgó gnatis essé parentes.
duxi, hábui scortum, pótavi, dedi dónavi: at enim id ráro, ecc.

Il ritmo anapestico fu molto adoperato da Seneca, il quale però usa i dimetri acataletti, non come membri continuati d'un sistema, ma come versi con iato e sillaba ancipite; per esempio, *Thyest.* 961:

mens ante suis praesaga mali.
instat nautis fera tempestas.

Herc. Fur. 1143:

noti per iter triste laborĭs.
ite iratos visite regna.

Queste libertà per altro sono usate raramente. Seneca ha composto interi canti in dimetri anapestici senza la clausola del paremiaco; per esempio, *Herc. Fur.* 125:

iam rára micant sidéra prono
languída mundo. nox vícta vago
contráhit ignes lucé renata.
cogít nitidum Phosphóros agmen.
signúm celsi glaciále poli
septém stellis arcádes Ursae
lucém verso temóne vocant cet.

Anche Seneca, come i Greci, frappone il monometro ai dimetri in tutti i luoghi del sistema; per esempio, *Herc. Fur.* 1138:

ite ád Stygios umbraé portus
ite ínnocuae
quas ín primo limíne vitae
scelus óppressit patriúsque furor.

Vedi anche *Thyest.* 789: *Phaedr.* 1, 330, 967; *Oed.* 165, 975, 1001: *Troad.* 99: *Med.* 301, 790: *Agam.* 57, 311, 677: *Herc. Oet.* 586, 1155, 1211, 1283, 1868. Nell'*Agamennone*, v. 311 e segg. a ciascun dimetro fa seguire un monometro come ἐπῳδός:

umeróque graves levibús telis
poné pharetras,
resonétque manu pulsá citata
vocále chelys.
nil ácre velim magnúmque modis
intónet altis, ecc.

Come Seneca composero i dimetri Claudiano nei *Fescennina* e Seneca il filosofo nell'*Apocolocynthosis* (seu *De morte Claudii Cæsaris*, c. XII). Degli anapesti che accompagnano l'entrata o l'uscita de' personaggi troviamo qualche imitazione in Plauto, *Pers.* v. 2: *Pseud.* 574 e segg.: *Trin.* 840: *Stich.* 308.

Composizione trocaica.

L'uso primitivo del tetrametro trocaico nelle canzoni lascive del culto di Bacco sembra attestato dal trovarsi nei canti dionisiaci di Archiloco; per esempio, *fr.* 77:

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

La sua composizione era fino dalle origini **κατὰ στίχον,** quale appunto si trova nei frammenti di Archiloco, 50-78. Il suo carattere volubile e leggero lo rendeva adatto a componimenti umili e lascivi, come per esempio i canti convivali, gli scherzi, l'amore. Dal culto Dionisiaco passò nella comedia sicula, e fu prediletto da Epicarmo, tanto che ebbe il nome di metrum Epicharmium. Quindi fu accolto nella comedia attica, dove è usato principalmente nell'epirrhema e nell'antepirrhema della parabase (cfr. capo XIV) che ha carattere scherzoso. Spesso trovasi pure nel parodo, dove meglio degli anapesti accompagnavasi ai rapidi movimenti e alla mimica vivace del coro comico che entrava nell'orchestra, come, per esempio, negli *Acarnesi.* Nel primo episodio che succede al parodo si trova negli *Acarnesi* stessi 302-334, nelle *Vespe* 403-525, nella *Pace* 553-60. Nella comedia mediana e nella nuova di Menandro diventò il verso più comune dopo il trimetro giambico, e quindi passò nella comedia latina, dove ha tanta parte.

Nella tragedia più antica e più prossima alle sue origini dai canti dionisiaci, come quella di Frinico, il tetrametro trocaico fu molto usato, e lo troviamo ancora in Eschilo, nel primo episodio dei *Persiani,* v. 158 e segg. 215 e segg. e in una parte del terzo, v. 701 e segg. Appresso non parve adatto alla dignità della tragedia, e bandito dal dialogo fu ristretto ad alcune parti liriche. Così, per esempio, accompagna i movimenti del coro nell'*Agamennone* v. 1649-73 e nell'*Edipo Re* 1515. Ma quando la nuova tragedia diede espressione più viva alle passioni, l'uso del tetrametro fu ripreso, e tenne alcune volte il posto de' sistemi anapestici, principalmente quando vi fossero fughe o persecuzioni od altre scene con rapidi moti [1]. Anche nel dialogo, quando

(1) Vedi Soph., *Philoct.* 1402, 1407: *Oed. Col.* 886-890; Eur., *Troad.* 444-68: *Jon* 510-65, 1250-60, 1606-22: *Hel.* 1621-40: *Herc. f.* 855-74: *Bacch.* 604-641: *Phoen.* 588-637, 1335-39: *Orest.* 729-806, 1506-24, 1534-53: *Iph. Aul.* 317-401, 855-916, 1339-1401: *Iph. Taur.* 1203-33.

l'affetto comincia a riscaldarsi, gli attori passano spesso dal trimetro giambico, ch'era recitato, al tetrametro trocaico, declamato con accompagnamento istrumentale.

L'aggruppamento di tetrametri a forma di ποίημα κοινόν si trova qualche volta nelle parti melodramatiche della comedia; gruppi di due o quattro tetrametri sono in Aristofane, *Lysistr.* 626-35 = 648-57; 672-81 = 696-705; *Equ.* 247-54 = 258-65; *Pax* 301-08. Anche l'epirrhema della parabase consta per lo più di sedici tetrametri, probabilmente aggruppati a quattro a quattro, e in relazione colle parti del coro da cui venivano eseguiti. Questa semplice maniera di composizione non pare estranea nemmeno alla tragedia. Nell'esodo dell'*Edipo Re* i tetrametri dal senso risultano aggruppati a tre a tre. Anche fuori del coro si trovano nella comedia tetrametri aggruppati, che si corrispondono simmetricamente; per esempio, Arist., *Av.* 456-626: *Lysistr.* 484-607; *Equ.* 303-457, dove alla strofa e antistrofa della parte cantabile segue un numero eguale di tetrametri.

La più semplice strofetta o sistema trocaico è l'unione del tetrametro acataletto con uno catalettico. Questo distico s'incontra già in Anacreonte, *fr.* 75:

‒́ ⏑ ‒ ⏓ ‒́ ⏑ ‒ ⏓ ‒́ ⏑ ‒ ⏓ ‒́ ⏑ ‒ ⏓
‒́ ⏑ ‒ ⏓ ‒́ ⏑ ‒ ⏓ ‒́ ⏑ ‒ ⏓ ‒́ ⏑ ‒

Πῶλε Θρῃκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
　　νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι καλῶς μὲν ἄν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
　　ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου.
νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκεαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις
　　δεξιὸν γὰρ ἱπποσείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Maggiori sistemi trocaici si formano con un numero variabile di tetrapodie acatalette chiuse da una catalettica. L'esempio più antico è di Timocreonte, contemporaneo di Temistocle e di Simonide; v. *fr.* 8:

– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑	Ὤφελέν σ' ὦ τυφλὲ Πλοῦτε
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓	μήτ' ἐν γῇ μήτ' ἐν θαλάσσῃ
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑	μήτ' ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν,
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓	ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν
– ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏓	κἀχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ'
– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏔	(ἔστ') ἐν ἀνθρώποις κακά.

Nella poesia lirica il sistema trocaico pare limitato ai canti erotici, simposiaci, scherzosi, ed escluso dai corali. Forse per questo esso non giunse mai a quella perfetta unità ritmica, che troviamo nel sistema anapestico; mentre due membri non di rado sono uniti insieme in una stessa parola, due dimetri tendono ad unirsi in un tetrametro, ammettendo al termine l'iato e la sillaba ancipite. Così nel citato frammento di Anacreonte havvi l'iato fra il terzo e il quarto verso; invece nei frammenti 76 e 78 manca la cesura. Nella comedia il sistema trocaico prende forma più stabile. Nelle comedie più antiche di Aristofane il sistema trocaico, al pari dell'anapestico, chiude una serie di tetrametri, con andamento più mosso e vivace. Così *Equ.* 284: *Av.* 387: *Pax* 339, 571, 651:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	Ἄττ' ἂν οὖν λέγῃς ἐκεῖνον
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓	κεἰ πανοῦργος ἦν ὅτ' ἔζη,
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓	καὶ λάλος καὶ συκοφάντης
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓	καὶ κύνηθρον καὶ τάρακτρον
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	ταῦθ' ἁπαξάπαντα νυνὶ
– ⏑ – ⏓ – ⏑ –	τοὺς σεαυτοῦ λοιδορεῖς.

Invece due membri sono uniti, *Cav.* 301 e *Pax* 339:

⏑́⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓	ἀδεκατεύτους τῶν θεῶν ἱ-
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –	ρὰς ἔχοντα κοιλίας.
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏓	καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ'· ἤ-
–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓	δη γὰρ ἐξέσται τόθ' ὑμῖν.

Nelle comedie posteriori vi sono sistemi trocaici cantati dal coro in corrispondenza antistrofica; per esempio, nelle *Rane*, 534-48 = 590-604: 1099-1108 = 1109-18. Spesso il dimetro catalettico chiude il periodo, come *Rane*, 534:

> Ταῦτα μέν πρὸς ἀνδρός ἐστιν
> νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ
>   πολλὰ περιπεπλευκότος.
> μετακυλίνδειν αὑτὸν ἀεί
> πρὸς τὸν εὖ πράττοντα τοῖχον
>   μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
> εἰκόν' ἑστάναι, λαβόνθ' ἓν
> σχῆμα· τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι
>   πρὸς τὸ μαλθακώτερον
> δεξιοῦ πρὸς ἀνδρός ἐστι
>   καὶ φύσει Θεραμένους.

Alla tetrapodia può essere frammista la dipodia, la quale, se è scritta insieme alla tetrapodia precedente, forma una apparente esapodia; per esempio, *Eccles.* 896: *Lysistr.* 1198, 1212: *Rane* 904: *Thesm.* 459:

> ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
> –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑. ⏑́⏑ ⏑ – ⏑
> –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓
> –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑
> –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏒, ⏑́⏑ ⏑ – ⏑
> ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
> – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑
> ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
>
> Ἕτερον αὖ τι λῆμα τοῦτο
> κομψότερον ἔτ' ἢ τὸ πρότερον ἀναπέφηνεν
> οἷα κἀστωμύλατο
> οὐκ ἄκαιρα φρένας ἔχουσα
> καί τι πολύπλοκον νόημ' οὐδ' ἀσύνετ', ἀλλὰ
> πιθανὰ πάντα. δεῖ δὲ ταύτης
> τῆς ὕβρεως ἡμῖν τὸν ἄνδρα
> περιφανῶς δοῦναι δίκην.

Qui il terzo membro ha l'ultima arsi breve, e fra esso e il seguente havvi iato; ma essendo il dimetro catalettico, ambedue le cose sono giustificate dalla pausa. Del resto si trovano sistemi con più membri catalettici; per esempio, *Av.* 1553:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   Πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λί-
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴   μνη τις ἔστ' ἄλουτος, οὗ
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Λ   ψυχαγωγεῖ Σωκράτης.
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑   ἔνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε
⏑⏑ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒   δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν, ἣ
– ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓   ζῶντ' ἐκεῖνον προὔλιπε.
⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴   σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀ-
– ⏑ – ⏒ – ⏑ ⌴   μνόν τιν' ἧς λαιμοὺς ταμὼν
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑   ὥσπερ οὑδισσεὺς ἀπῆλθε.
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒   κᾆτ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒   πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλου
– ⏑ – ⏒ – ⏑ –   Χαιρεφῶν ἡ νυκτερίς.

Allorchè un membro è unito al seguente in una stessa parola (συνῆπται), suol terminare la parola nell'ultima arsi della tetrapodia, di maniera che solo la prima sillaba della parola comune appartenga ad essa. Ciò si vede nel primo e nel settimo dimetro di quest'ultimo sistema. In tal caso accade di trovare nei manoscritti l'ultima sillaba unita alla prima parola del membro seguente, passando così in apparenza da serie trocaiche a serie giambiche. Per esempio il sistema *Av.* 1697:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒   οἱ θερίζουζίν τε καὶ σπεί-
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒   ρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτ-
– ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓   ταισι συκάζουσί τε

appare composto di una serie trocaica e due giambiche quando sia scritto così:

– ◡ – ⏓ – ◡ –	οἱ θερίζουσίν τε καὶ
⏓ – ◡ – ⏓ – ◡ –	σπείρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς
⏓ – ◡ – ⏓ – ◡ –	γλώτταισι συκάζουσί τε.

Il carattere vivace del sistema trocaico ne' comici si manifesta nelle frequenti arsi disciolte; vedi per esempio, *Equ.* 284: *Av.* 387. Nei tragici il sistema comincia qualche volta con un προῳδός, o termina con un ἐπῳδός di forma diversa. Troviamo per esempio un epodo in Eurip., *Orest.* 1001:

◡◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡	Ὅθεν ἔρις τό τε πτερωτὸν
– ◡ – ◡ ◡◡ ◡ – ◡	ἁλίου μετέβαλεν ἅρμα
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡	τὰν πρὸς ἑσπέραν κέλευθον
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡	οὐρανοῦ προσαρμόσασα
◡ ◡ – ◡ ◡ – –	μονόπωλον ἐς ἀῶ.

I Latini non hanno veri sistemi trocaici. In Plauto e in Terenzio due dimetri sono sempre uniti in un verso, che ammette l'iato e la sillaba ancipite. Si trovano però alcuni gruppi di tetrametri acataletti che arieggiano il sistema greco; per esempio, Plaut., *Bacch.* 612:

> Pétulans protervo íracundo | ánimo indomito íncogitato
> síne modo et modéstia sum | síne bono iure átque honore,
> incredibilis ímposque animi | inabilis inlépidus vivo
> málevolente génio gnatus | póstremo id mihist quód volo aliis.

Altre volte la serie è chiusa da un tetrametro acataletto o da un emistichio (clausula); per es., Plaut., *Stich.* 291:

> óratores míttere ad me | dónaque ex auro ét quadrigas,
> quí vehar: nam pédibus ire | nón queo. ergo iám revortar.
> ád me adiri et súpplicari | mi égomet aequom cénseo.

Terent., *Andr.* 245:

ádeon hominem esse ínvenustum aut | ínfelicem quemquam ut ego sum!
pró deum atque hominúm fidem.

Alcune volte un pensiero comincia in un trocaico settenario e seguita in un tetrametro giambico, dove questo segue a quello in continuità ritmica, perchè la sua anacrusi compie l'ultimo trocheo del verso precedente; per esempio, Terent., *Phorm.* 160:

nón potitus éssem: fuisset tum íllos mi aegre aliquót dies:
at nón cotidiána cura haec ángeret animum. Ph. aúdio.

A questo proposito è notevole un luogo dello *Stichus*, 277, dove la stretta continuità ritmica apparisce evidente, perchè l'ultima sillaba ridondante del trocaico settenario viene elisa dalla vocale iniziale del giambo seguente:

néque lubet nisi glóriose | quícquam proloquí: profect*o*
amoénitates ómnium | venerum ét venustatum ádfero.

Diverso da così fatta unione è il passaggio molto frequente nei comici dal ritmo trocaico al giambico e da questo a quello, o dove muta il personaggio o dove un personaggio stesso esprime sentimenti diversi. In questo caso abbiamo una vera mutazione di verso senza necessaria continuità.

Le strofe trocaiche.

Le strofe trocaiche della tragedia hanno carattere tutto diverso dai componimenti lirici, perchè laddove in questi il trocheo è il metro dei sentimenti volubili e leggeri, ac-

compagnati spesso da un fare comodo e negletto, i canti trocaici della tragedia sono l'espressione della maestà sublime, della passione nobile ed elevata. Questo diverso carattere si manifesta anche in parecchie varietà metriche, di cui le principali sono le seguenti: *a*) i trochei tragici hanno i piedi puri; i lirici ammettono spesso le lunghe irrazionali: *b*) il tempo dei trochei tragici è moderato, quello dei lirici più rapido: *c*) i trochei tragici terminano quasi sempre con la catalessi e la ammettono spesso nel mezzo del verso, e con le note allungate per τονή diventano lenti e maestosi; i trochei lirici ammettono la catalessi solo alla fine del verso o del periodo, ed hanno spesso termine acataletto: *d*) i trochei tragici sono misti alcune volte ad altri versi, il che non accade nei lirici.

La strofa trocaica è sempre cantata dal coro, e non è usata nelle monodie e nei threnoi. Essa fu prediletta da Eschilo, che ne ha in più tragedie, e con essa esprime ora una devozione profonda e la fiducia negli dei e nelle leggi divine, ora l'aborrimento e l'ira contro l'audacia dei colpevoli; ora il poeta le dà un tono lamentevole [1]. Una sol volta la usò in un canto lieto, ma d'una paurosa letizia, perchè è una benedizione data dalle Furie (*Eum.* 916, 956, 996). Sofocle non usò mai la strofa trocaica. Euripide la riprese nelle *Phoenissae* e nell'*Iphigenia* in Aulide, ma spezzando la grandiosa struttura della strofa eschilea in tante tetrapodie catalettiche. Eschilo suole unire più membri in un verso, perfino una esapodia con una tetrapodia:

⏗ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗

Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ.

---

(1) I canti trocaici di Eschilo sono: *Agam.* 160-257, 681-782, 975-1000: *Choeph.* 585-652, 783-837: *Eum.* 320-346, 490-565, 916-926, 938-948, 956-967: 976-987: *Pers.* 114-139: *Suppl.* 154-175, 1063-1072.

Dove c'è maggiore movimento d'affetto, i versi sono più brevi. La tetrapodia è il membro più frequente; *Agam.* 1001, ha tutte tetrapodie. Nell'estensione della strofa Eschilo è limitato, e per lo più la compone di sette membri; la più estesa è di quattordici. Rechiamo qui per saggio alcune strofe trocaiche:

Pers. 114-19 = 120-25:

´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗, ´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
⏗́ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗, ´– ⏑ ⏗, ´– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Λ

ταῦτᾰ μοι μελαγχίτων | φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ
ὀὰ Περσικοῦ στρατεύματος
τοῦδε, μὴ πόλις πύθη|ται κέναν|δρον μέγ' ἄστυ Σούσιδος.

Eum. 490-98:

´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
´– ⏑ ⏗ ´– ⏑ ⏗ ´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
´– ⏑ ⏗ ´– ⏑ – Λ
´– ⏑ ⏗ ´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ´– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
´– ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ´– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Λ

νῦν καταστροφαὶ νέων
θεσμίων, εἰ κρατήσει δίκα τε καὶ βλάβα
τοῦδε ματροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερείᾳ ξυναρμόσει βροτούς.
πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα
πάθεα προσμένει τοκεῦσιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

Ma non tutte le strofe hanno forme così semplici. Alcune volte lo scioglimento della lunga e la τονή danno alla dipodia l'aspetto del piede peonico; per es., Esch. *Eum.* 370:

⏑́⏑ ⏑ ⏗ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ ⏗ ⏑́⏑ ⏑ –
καταφέρω ποδὸς ἀκμὰν σφαλερὰ γὰρ τανυδρόμοις.

Poi ai trochei sono frammisti dattili ciclici e membri gli-

conei, ed anche apparenti anapesti, quando un verso incomincia con l'anacrusi di due brevi, che spesso compiono l'ultimo piede del verso precedente; per esempio, Esch., *Agam.* 681:

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως
μήτις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων;
τὰν δορύγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
ἑλέναυς, ἕλανδρος, ἑλέπτολις, ἐκ τῶν ἁβροπήνων
προκαλυμμάτων ἔπλευσε Ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ
πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφατον,

Vedi altri canti simili: *Agam.*, 160-67, 979: *Choeph.* 592, 609: *Eum.* 347, 528, 535, 547: Eurip., *Cycl.* 358, 615: *Bacch.* 594.

Euripide non mantenne il verso grandioso di Eschilo, nè quel carattere grave che gli conferisce l'uso frequente della τονή. Alla fine dei membri, che terminano regolarmente con una parola intera, v'è una pausa, e spesso interpunzione. Invece non sono rari i membri con principio spondaico, che manifestano la τονή iniziale. La strofa euripidea è comunemente più lunga di quella d'Eschilo, e va da undici a venti membri; ed anche questo proviene dall'essere più uniformi e più staccati l'uno dall'altro. E invero si trovano strofe composte quasi interamente di tetrapodie; per esempio, *Phoen.* 239-49 = 250-60. Altre sono miste con qualche dattilo, come *Phoen.* 638-56 = 657-75:

– ◡ ◡◡ ◡ – ◡ –	Κάδμος ἔμολε τάνδε γᾶν
– ◡◡ – ◡ – ◡ –	Τύριος, ᾧ τετρασκελὴς
– ◡ ◡◡ ◡ – ◡ –	μόσχος ἀδάματον πέσημα
◡◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡	δίκε τελεσφόρον διδοῦσα
– ◡ – ◡ – ◡ –	χρησμόν, οὗ κατοικίσαι
◡◡ ◡ – ◡ – ◡ –	πεδία νιν τὸ θέσφατον
– ◡ ◡◡ ◡ – ◡ –	πυροφόρα δόμων ἔχρη
– ◡ ◡ ◡◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡	καλλιπόταμος ὕδατος ἵνα τε
◡◡ ◡ – ◡ – ◡ –	νοτὶς ἐπέρχεται ῥυτᾶς
⊔ – ◡ – ◡ –	Δίρκας χλοηφόρους
– ◡ – ◡ – ◡ –	καὶ βαθυσπόρους γύας,
◡◡ ◡ – ◡ ◡◡ ◡ – ⏓	Βρόμιον ἔνθα τέκετο μάτηρ
… ◡ – ◡ – ◡ ….	* Διὸς γάμοισιν *
– ◡ – ◡ – ◡ –	κισσὸς ὃν περιστεφὴς
◡· – ◡ – ◡ ◡◡ ◡ ⏒	ἑλικτὸς εὐθὺς ἔτι βρέφος
◡· – ◡ – ◡ – ◡ –	χλοηφόροισιν ἔρνεσιν
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡· – ◡ ⏒	κατασκίοισιν ὀλβίσας ἐνώτισεν
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡· – ◡ ⊔ ⊔ – ◡	Βάκχιον χόρευμα παρθένοισι θηβαίαισι
– ◡ – ◡ – ◡ –	καὶ γυναιξὶν εὐίοις.

Vedi altri canti trocaici di Euripide, *Helen.*, 215 e segg.: *Iph. Aul.* 231 e segg.

I trochei ballabili.

Il trocheo mantenne sempre il suo posto nei canti ballabili, dove apparisce puro, cioè senza lunghe irrazionali, ed unito a dattili ciclici, che prendono il loro nome dalle ridde circolari, a giambi ed anapesti; i quali però sono in continuità ritmica con le serie trocaiche, perchè la tesi del verso seguente compie di regola il piede catalettico della precedente. Troviamo già simili forme negli *Iporchemi* di Simonide, *fr.* 29-31; per esempio:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –

ἀπέλαστον ἵππον ἢ κύνα
Ἀμυκλαίαν ἀγωνίῳ
ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμεο καμπύλον μέλος διώκων

e in quello famoso di Pratina, *fr.* 1. Esempi di canti trocaico-ciclici si trovano in Eurip., *Cycl.* 356-74 e principalmente in Aristofane, *Vespe* 1518-38: *Av.* 1313-22=1325-34: *Thesm.* 953-1000. Il più bello e vivace è nella *Lysistrata* 1279-94:

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ∧
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏓ ∧
⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ∧
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ∧
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧
⏑⏑ ⏑́ ⏑ – ⏒ –́ –
– ⏑́ ⏑ – ⏒ –
– ⏑́⏑ – – – ⏑́
⏑́ – – – ⏑́ – –

πρόσαγε χορὸν ἐπάγαγε χάριτας ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν
ἐπὶ δὲ δίδυμον [ἀγέροχον] ἤιον
εὔφρον' ἐπὶ δὲ Νύσιον
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται
Δία τε πυρὶ φλεγόμενον ἐπί τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν
εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν
Ἡσυχίας πέρι τῆς ἀγανόφρονος ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.
ἀλαλαὶ ἰὴ παιήων
αἴρεσθ' ἄνω ἰαὶ
ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαὶ
εὐοῖ εὐοί, εὐαὶ εὐαί.

Una ridda vertiginosa è al termine delle *Ecclesiazusae* 1168, tutta di trochei sciolti e dattili ciclici:

λοπαδοτέμαχος σελαχογαλεο-
κρανιολειψανοδριμυποτριμματο-
σιλφιοπαραομελιτοκατακεχυμενο-
κιχλεπικοσσιφοφαττοπερίστερα
λεκτρυονοπτεκεφαλλιοκιγκλοπε-
λειολαγωοσιραιοβαφητραγαν-
οπτερύγων· σὺ δὲ ταῦτ' ἀκροασαμε-
νος ταχὺ καὶ ταχέως λαβὲ τρύβλιον.

Composizione Giambica.

Il trimetro e il tetrametro giambico erano adoperati κατὰ στίχον nel dialogo del drama. La somiglianza de' metri giambici col discorso famigliare fu già riconosciuta dagli antichi, e quanto essi ne dicono si applica principalmente al trimetro [1]. Quando però i trimetri si trovavano frapposti a parti liriche, venivano spesso attirati nella composizione strofica ed aggruppati in una specie di ποίημα κοινόν. Per esempio nei *Sette* di Eschilo, v. 216 e segg., ad ognuna delle tre strofe docmiache seguono tre trimetri recitati da Eteocle; nelle

(1) Aristotele, *Rhet.* 3, 8: ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες. Cfr. *Poet.* c. 4, 14: τὸ μέτρον (τραγῳδίας) ἐκ τετραμέτρου (τροχαϊκοῦ) ἰαμβεῖον ἐγένετο — λέξεως γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους. Cic., *Orat.* 57, 191: sequitur ergo ut qui maxime cadant in orationem aptam numeri videndum sit. Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationi simillumus, qua de causa fieri ut is potissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur in fabulis. Orazio, *Ep.* 2, 3, 80: hunc socci cepere pedem grandesque cothurni, alternis aptum sermonibus et populares vincentem strepitus et natum rebus agendis.

Supplici, v. 734 e segg., ad ognuna delle quattro strofe seguono due dimetri pronunziati da Danao; nel *Prometeo*, v. 589 e segg., dopo strofa e antistrofa vengono quattro trimetri in bocca di Prometeo; nei *Persiani*, v. 256 e segg., ad ogni strofa delle due prime coppie e alla strofa della terza coppia seguono due trimetri pronunziati dal nunzio; nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, v. 1457, alla strofa ed all'antistrofa della prima coppia e alla strofa della seconda coppia seguono cinque trimetri così distribuiti, che i due primi e i due ultimi sono detti da Edipo e quello di mezzo da Antigone; all'antistrofa della seconda coppia seguono pure cinque trimetri, ma tutti recitati da Teseo. Anche al di fuori delle parti liriche lo spirito simmetrico dei Greci aggruppava spesso i trimetri in maniera, che i discorsi di due personaggi erano composti di egual numero di versi [1]. Quando poi l'affetto si riscaldava, i due personaggi parlavano alternandosi ciascuno con un dimetro, il che dicevasi dagli antichi στιχομοθία [2]. Questa tendenza alla composizione

(1) Vedi Esch., *Sept.* 375 e segg.; Soph., *Antig.* 639-79 = 683-723: *Ai.* 646-92 = 815 (-839-42), 865; Eurip., *Med.* 465-521 = 522-78: *Hecub.* 1132-82 = 1187-1237: *Cycl.* 347-55 = 599-606: *Phoen.* 469-96 = 499-525. Intere parti di scene: Esch., *Agam.* 1-19 = 20-39; Eur., *Hec.* 216-98 = 299-381: *Iph. Aul.* 1098-1121 = 1122-45: *Rhes.* 85-136 = 149-200; Arist.. *Thesm.* 1-38 = 63-100: *Plut.* 1097-1133 = 1134-70: *Acharn.* 1018-36 = 1048-66. Sull'ordinamento strofico dei trimetri nel drama vedi il Ritschl, *Der Parallelismus der sieben Redenpaare in den Sieben gegen Theben des Aeschylus* (opusc. I, p. 300); il Ribbek, *Die symmetrische Composition der antiken Poesie* (Sweiz., Mus. 1863, p. 213); il Wecklein nel *Philologus* XXXI, p. 733; l'Oeri, *Jahrb. f. Philol.*, 1870, p. 362, e il *Progr. di Nova in responsionem Aristophaneam animadversiones;* poi negli Atti dei Congressi filol. di Tubinga e Wiesbaden, XXXI, 156 e XXXII, 142. Cfr. anche G. Oehmichen, *De composit. episodiorum trag. gr. externa.* Erlang. 1881. Sui movimenti corrispondenti del coro vedi il Christ, *Theilung des Chors im attischen Drama*, Acad. bavar. XIV, p. 8.

(2) Pollux, IV, 113: στιχομυθεῖν δὲ ἔλεγον τὸ παρ' ἓν ἰαμβεῖον ἀντιλέγειν καὶ τὸ πρᾶγμα στιχομυθία. Vedi, per es., *Agam.* 276 e 547;

simmetrica del trimetro indusse a ritenere che fosse declamato anch'esso con accompagnamento musicale [1]; il che è molto verisimile di quei trimetri che sono frapposti a parti liriche e cantabili, ma non degl'altri che servono al dialogo ed imitano il conversar famigliare. E invero molti discorsi, che pur hanno una certa corrispondenza di senso, non l'hanno nel numero dei trimetri [2]. Per i Latini havvi poi l'aperta testimonianza di Donato: « diverbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis ».

Seneca unì cinque dimetri in una strofa, *Med.* 755 e segg.

I periodi maggiori o ipermetri sono formati anche nei giambi dall'unione di più tetrapodie, intramezzate spesso da qualche dipodia, e unite in sistema, cioè escluso fra l'uno e l'altro membro l'iato e la sillaba ancipite. La tetrapodia o dimetro, incomincia qualche volta con l'anapesto; per esempio, Arist., *Equ.* 371:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – διαπατταλευθήσει χαμαί.
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – περικόμματ' ἐκ σοῦ σκεύασω.

Il minore ipermetro sarà adunque l'unione di due tetrapodie con una dipodia, ovvero di un'esapodia con una tetrapodia; per esempio, Esch., *Suppl.* 597:

Soph., *Oed. R.* 1007 e segg., ecc. In alcuni luoghi il dialogo procede di due in due versi; per es., Esch., *Prom.* 39; nel coro, *Agam.* 1348 e segg.; ora s'alternano due e un verso, per es., Soph., *Oed. R.* 543; talora dopo la stichomythia si rompe il verso, per es., Eurip., *Orest.* 764, 1614: *Phoen.* 612.

(1) Vedi, per es., l'Hirzel, *De Eurip. in componendis diverbiis arte*, e il Nake nel *Rhein. Museum*, XVII, 521.

(2) Vedi, per es., Soph., *Ai.* 1226-63 e 1266-1315; Eur., *Troad.* 914-65 e 969-1032: *Hec.* 251-95 e 299-331, 1132-82 e 1187-1237: *Hippol.* 936-80 e 983-1035: *Alc.* 629-72 e 675-705; *Orest.* 640-79 e 682-716: *Rhes.* 393-421 e 422-53.

⏒ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω,

πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος·

poi di tre tetrapodie; per esempio, Arist., *Acharn.* 1008-15 = 1037-44:

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ἀνὴρ ἐνεύρηκέν τι ταῖς

⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – σπονδαῖσιν ἡδύ, κοὐκ ἔοι-

⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⌴́ – κεν οὐδενὶ μεταδώσειν.

L'ultima arsi dei membri interni può essere naturalmente sciolta in due brevi; per esempio, Arist., *Thesm.* 969:

⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὐλύραν

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον

⏒ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⌴ – Ἄρτεμιν ἄνασσαν ἁγνήν.

Nei sistemi maggiori, usati principalmente nella comedia, cresce il numero delle tetrapodie; per esempio, Arist., *Acharn.* 929 = 940:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἀγ-

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – γείῳ τοιούτῳ χρώμενος

⏑ – ⏑ – κατ' οἰκίαν

⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ ⏓ τοσόνδ' ἀεὶ ψοφοῦντι.

ed *Equ.* 375:

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – καὶ νὴ Δί' ἐμβαλόντες αὐ-

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – τῷ πάτταλον μαγειρικῶς

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – εἰς τὸ στόμ', εἶτα δ' ἔνδοθεν

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – τὴν γλῶτταν ἐξείραντες αὐ-

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – τοῦ σκεψόμεσθ' εὖ κἀνδρικῶς

⏑ – ⏑ – κεχηνότος

⏒ – ⏑ – ⏑ ⌴ – τὸν πρωκτὸν εἰ χαλαζᾷ.

Nella comedia i sistemi giambici seguono comunemente una serie di tetrametri di cui sono la clausola piena d'effetto. Una serie continua di dimetri legati in sistema, e profferiti tutti d'un fiato (ἀπνευστί), ben s'adattava alla concitazione dell'animo e in particolar modo alle contese vivaci [1]. Vi sono sistemi giambici lunghissimi; nei *Cavalieri*, v. 910, uno di ventinove membri. In questi la struttura era un po' più libera e le lunghe irrazionali più frequenti li accostavano al linguaggio comune. Anche i sistemi giambici come i trocaici si chiudono alcune volte con un epodo di metro diverso: per esempio, Eurip., *Orest.* 995:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	ὅθεν δόμοισι τοῖς ἐμοῖ-
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	σιν ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	λόχευμα ποιμνίοισι Μαι-
⏑ – ⏑ –	άδος τόκου
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑	τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὁπότ'
⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	ἐγένετο τέρας ὀλοὸν ὀλοὸν
∧ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	Ἀτρέος ἱπποβότα.

Ci è conservata una iscrizione votiva del poeta Boiscos di Cizico, in cui si dice inventore dell'ottametro giambico, cioè di un periodo composto di un tetrametro acataletto seguito da uno catalettico (Mar. Vict. 2, 4):

Βοΐσκος ἀπὸ Κυζίκου, παντὸς γραφεὺς ποιήματος
τὸν ὀκτάπουν εὑρὼν στίχον, Φοίβῳ τίθησι δῶρον.

G. Hermann ammette anche nei Latini qualche sistema giambico chiuso da un dimetro catalettico (*Elem.*, p. 397 e 391); per esempio, Plauto, *Cist.* II, 1, 11:

---

(1) Vedi, per es., *Equ.* 367, 441, 911: *Pax.* 865: *Nub.* 911, 1089, 1386, 1446: *Lys.* 382, 911: *Ran.* 971.

..... maritumis móribus
mecum éxperitur: íta meum
frangít amantem animum, néc nisi quia
misér non eo pessum, últa abest
mihi pérdito perniciés.

I dimetri giambici catalettici, sciolti dal legame del sistema e usati come versi, trovansi nelle *Anacreontiche;* per lo più κατὰ στίχον, ma qualche volta anche aggruppati a forma di ποίημα κοινόν; per esempio, *Anacreontica* 11:

Οἱ μὲν καλὴν Κυβήβην
τὸν ἡμίθηλυν Ἄττιν
ἐν οὔρεσιν βοῶντα
λέγουσιν ἐκμανῆναι.
Οἱ δὲ Κλάρου παρ' ὄχθαις
δαφνηφόροιο Φοίβου
λάλον πιόντες ὕδωρ
μεμηνότες βοῶσιν.
Ἐγὼ δὲ τοῦ Λυαίου
καὶ τοῦ μύρου κορεσθεὶς
καὶ τῆς ἐμῆς ἑταίρης
θέλω θέλω μανῆναι.

Questo dimetro se incomincia con l'anapesto diviene eguale al dimetro anaclomeno (p. 425). Queste due forme si trovano anche unite, per es., da Seneca, *Med.* 857 e segg.:

⏓ – ⏑ – ⏑ – –	Quonam cruenta Maenas
⏓ – ⏑ – ⏑ – –	præceps amore sævo
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	rapitur? quod impotenti
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏗	facinus parat furore?

Fino da tempi antichissimi troviamo due membri giambici uniti in periodi epodici e proodici; non però stretta-

mente legati fra loro, come nel sistema, ma sciolti, come versi a sè, e con la possibilità dell'iato e della sillaba ancipite. Cotali distici, usati da Archiloco, furono poi imitati da Orazio. Molto comune è il trimetro unito al dimetro, che lo segue come ἐπῳδικόν, o lo precede come προῳδικόν. Archil., *fr.* 87 e Hor., *Ep.* 2:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
ὁρᾷς ἵν' ἔστ' ἐκεῖνος ὑψηλὸς πάγος
τρηχύς τε καὶ παλίγκοτος.
Beatus ille qui procul negotiis
ut prisca gens mortalium.

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
αἶνός τις ἀνθρώπων ὅδε,
ὡς ἄρ' ἀλώπηξ καἰετὸς ξυνωνίην.

Vedi due di cotesti dimetri uniti in una strofa in Seneca, *Med.* 774 e segg.

Nei poeti posteriori troviamo pure il tetrametro catalettico seguito dal trimetro catalettico; per esempio, in *Asclepiade* (*Anthol.* XIII, 23):

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
ἰὼ παρέρπων μικρόν, εἴ τι καὶ κονεῖς, ἄκουσον
τὰ Βότρυος περισσὰ δῆτα κήδη.

Spesso versi giambici sono uniti in un distico con versi trocaici e dattilici. Di così fatte unioni restano alcuni esempi in Archiloco, altri soltanto nelle imitazioni posteriori, principalmente di Orazio. Per esempio il dimetro trocaico catalettico unito in continuità ritmica al trimetro giambico catalettico, formano il distico detto ipponatteo:

— ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —
Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar.

Il trimetro giambico acataletto seguito dall'itifallico: Theodor., *Anthol.* :

∪̄ — ∪ — ∪̄ — ∪ — ∪̄ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ⏓
Μνασάλκεω σὰ σᾶμα τῷ Πλαταΐδα
τῷ 'λεγειοποιῷ.

Ma intorno alle combinazioni di versi giambici con metri d'altra specie parleremo al capo XII. Noteremo qui solo come si trovino anche sistemi d'emiambi chiusi da una serie logaedica; per esempio, da un ferecrazio primo, *Anacreontica* 38 :

Ἐγὼ γέρων μέν εἰμι
νέων πλέον δὲ πίνω·
κἂν μὲν δέῃ χορεύειν
Σειληνὸν ἐν μέσοισι
μιμούμενος χορεύσω
σκῆπτρον ἔχων τὸν ἀσκόν.
— ∪ ∪ — ∪ — —

La strofa giambica.

Dall'unione di più ipermetri si compone la strofa, che nella pura forma del giambo ebbe poca parte nelle grandiose forme liriche della poesia corale e del drama. Pindaro non ha una sola ode in ritmo schiettamente giambico. La vivacità di questo metro era bene adattata ai canti balla-

bili o iporchemi, di cui rimane il bell'esempio del peana ad Artemide e ad Apollo nelle *Trachinie* di Sofocle, 205-221. Il giambo usavasi inoltre nei canti popolari delle feste dionisiache, e di là Anacreonte lo prese per cantare il vino e l'amore; quindi passò pure nei canti bacchici della comedia; veggasi per esempio il bellissimo canto di Jacchos nelle *Rane* 398-402. La struttura comune della strofa giambica è l'unione di piccoli ipermetri fra loro, ovvero di ipermetri con tetrapodie ed anche con qualche dipodia. La misura a dipodie è evidente; per esempio, Arist., *Acharn.* 1008, 1037, 929, 940: *Eccles.* 483. Riportiamo qui il canto del phallos dagli *Acharnesi* di Aristofane, v. 263-79:

a ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ – ⏑ — –
b ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –, ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
c ⏒ – ⏑ – ⏒ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
d ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

a Φαλῆς, ἕταιρε Βακχίου,
σύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,
b ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
c πολλῷ γὰρ ἔσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
κλέπτουσαν εὑρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ Φελλέως
μέσην λαβόντ'
ἄραντα καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι.

d Φαλῆς Φαλῆς
ἐὰν μεθ' ἡμῶν συμπίῃς, ἐκ κραιπάλης
ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρύβλιον·
ἡ δ' ἀσπὶς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

La strofa giambica della tragedia ha caratteri molto simili a quelli della trocaica, cioè:

a) i membri più comuni sono la tetrapodia e l'esapodia, le quali o formano versi indipendenti, o s'uniscono in ipermetri;

b) i giambi sogliono essere puri, cioè senza tesi irrazionali. Per lo più è pura anche l'anacrusi nel primo piede, mantenendosi così un ritmo più regolare e adatto al canto;

c) è frequente l'uso della catalessi e della τονή, che prolungando le note conferisce all'espressione così del sentimento religioso, come della passione tragica. Così nella strofa giambica abbondano i giambo-trochei, di cui abbiamo parlato a pag. 388 e segg.

Le strofe giambiche sono adunque per carattere le più vicine alle trocaiche, e solo un po' più agitate per l'anacrusi che sta avanti. Mediante lo scioglimento delle arsi questa agitazione cresce fino ad esprimere i moti più violenti dell'animo nei threnoi. La strofa giambica fu usata in una sola monodia da Euripide, *Orest.* 960; del resto appartiene sempre al coro ed ai threnoi, e non di rado accompagna anche il passo delle persone che entrano od escono; perciò si trova principalmente nei parodi e negli esodi. Senonchè i soli giambi hanno poca parte nelle forme liriche maggiori; per lo più sono misti a membri logaedici, dattilici, anapestici. Eschilo compose alcuni canti giambici; per esempio, *Choeph.* 22-53 e una parte del parodo dell'*Agamennone* 160-257; in altri usò i giambi solo nella chiusa, dove la crescente agitazione dell'animo richiedeva metri più concitati. Euripide tenne la struttura di Eschilo,

ma senza la varietà e la ricchezza delle sue forme; la strofa di Euripide in generale è più semplice, non ha molte sincopi nè grande varietà di metri. Quasi tutta la parte melica delle *Supplici* è in giambi, poi il parodo dell'*Hercules Furens* 107-37 e dell'*Elena* 167-251. Strofe giambiche si trovano pure *Herc. fur.* 408-41: *El.* 1177: *Andr.* 1197: nel parodo delle *Troadi* e poi nel threnos del primo episodio. Sofocle temperò la concitazione dei giambi eschilei frapponendovi serie logaediche e creando un nuovo genere di strofa, appartenente ai metri dattilo-trocaici, di cui parleremo al capo seguente (Vedi, per esempio, *Oed. Tyr.* 463-69, 863-72). Vere strofe giambiche si trovano solo nel parodo dell'*Edipo Re* 189-215; nelle *Trachinie* 132-140, e in due threnoi, l'uno dell'*Edipo a Colono* 534 e l'altro dell'*Antigone* 853. Gli esodi giambici sono tutti trenodici e alternati, come in Eschilo, *Pers.*; Sofocle, *Oed. Tyr.*; Euripide, *Phoen.* e *Androm.* Nella comedia la strofa giambica è usata solo come parodia della tragica; per esempio, Arist., *Acharn.* 1190. Qualche volta Aristofane comincia con un noto verso di Euripide o di Sofocle, e poi continua la strofa con versi giambici; per esempio, *Nub.* 1155: *Av.* 851.

Gl'ipermetri di cui è composta la strofa giambica possono estendersi a nove dipodie ed anche più. Di regola si misurano a dipodie, salvo rare eccezioni, come Esch., *Pers.* 552; Eur., *Phoen.* 338, e queste sono molto difficili a spiegare ritmicamente. Riportiamo qui alcuni esempi di strofe giambiche.

Esch., *Choeph.* 623-30 = 631-38:

⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –
⏑ – ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏗́ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏗ –

Ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρων δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ', ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ
ἐπ' ἀνδρὶ δᾴοισ(ιν) ἐπικότῳ σέβας,
τίω δ' ἀθέρμαντον ἑστίαν δόμων
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν.

Soph., *Trachin.* 132-40:

⏑ –́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ ⌞
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ ⏓
⏑ ⌞́ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ ⏓

Μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα
νὺξ βροτοῖσιν οὔτε Κῆρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβαχε, τῷ δ' ἐπέρχεται χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
ἃ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὧδε
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

Eurip., *Androm.* 1197-1212 = 1213-25:

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌞́ ⌞ – ⏑ – ⏑ ⌞ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌞́ ⌞ – ⏑ – ⏑ ⌞ –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⌞ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⌞ –
⏑ ⌞́ ⌞ –́ ⏑ ⌞ – ⏑ ⏑⏑
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
10 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⌞ – ⏑ – ⏑ ⌞ –

Χ. Ὀτοτοτοτοτοῖ· θανόντα δεσπόταν γόοις
νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.

Π. ὀτοτοτοτοῖ· διάδοχα δ' ὦ τάλας ἐγὼ
γέρων καὶ δυστυχὴς δακρύω.
5 Χ. θεοῦ γὰρ αἶσα, θεὸς ἔκρανε συμφοράν·
Π. ἰὼ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον
(ἰώ μοι μοι ταλαίπωρον ἐμὲ)
γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας.
Θ. θανεῖν, θανεῖν σε, πρέσβυ, χρῆν πάρος τέκνων.
10 Π. οὐ σπαράξομαι κόμαν
οὐκ ἐπιθήσομαι κάρᾳ
κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; ὦ πόλις πόλις,
διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησε Φοῖβος.

Aristoph., *Acharn.* 1190-97 = 1198-1203:

–́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏗ –

Ἀτταταῖ ἀτταταῖ
στυγερὰ τάδε γε κρυερὰ πάθεα. τάλας ἐγὼ
διόλλυμαι δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπείς.
ἐκεῖνο δ' αἰακτὸν ἂν γένοιτό μοι
Δικαιόπολις ἂν εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον,
κᾆτ' ἐγχάνοι ταῖς ἐμαῖς τύχαισιν.

I Latini non hanno la strofa giambica e trocaica del tipo greco, e solo trovasi qualche dimetro fra i tetrametri non aggruppati. È però frequente il passaggio dal metro giambico al trocaico e da questo a quello, come abbiamo osservato al capo X, p. 483, parlando della continuità ritmica nella strofa.

Composizione Peonica.

Il piede peonico fu la misura degl'iporchemi usati nel culto e nelle danze cretesi, e di là il cantore cretese Thaletas lo portò nella poesia. A Sparta, dove Thaletas esercitò grande influsso sulla musica, i canti peonici furono poi coltivati da Xenodamo di Citera e da Alcmano. Nei frammenti di questo il peone ha sempre figura di cretico, e raramente si trovano le due brevi negl'iporchemi di Bacchilide; vedi *fr.* 23. Del resto la struttura di quegli antichi iporchemi è ignota. Da quelli passò nel coro della comedia, a cui conveniva la vivacità e l'impeto del peone. Senonchè la comedia predilige la forma del peone primo, come più rapida e volubile. Aristofane fece il maggiore uso di questo piede in quelle comedie, il coro delle quali è formato da uomini vigorosi ed energici, come negli *Acharnesi*, nei *Cavalieri*, nella *Pace*. La composizione suol essere antistrofica; alcune volte però il tetrametro peonico è usato κατὰ στίχον; per esempio, *Vesp.* 1275 e segg.:

῏Ω μακάρι Αὐτόμενες, ὥς σε μακαρίζομεν,
παῖδας ἐφύτευσας ὅτι χειροτεχνικωτάτους.
πρῶτα μὲν ἅπασι φίλον ἄνδρα καὶ σοφώτατον,
και κιθαραοιδότατον, ᾧ χάρις ἐφέσπετο.
τὸν δ' ὑποκριτὴν ἕτερον ἀργαλέον ὡς σοφόν·
εἶτ' Ἀριφράδην, πολύ τι θυμοσοφικώτατον,
ὅντινά ποτ' ὤμοσε μαθόντα παρὰ μηδενός,
ἀλλ' ἀπὸ σοφῆς φύσεος αὐτόματον ἐκμαθεῖν κτλ.

Abbiamo già osservato ché gli antichi stessi nei canti peonici sentirono meno l'importanza dei membri e dei versi al paragone dell'unità rimica del canto. Perciò è molto difficile segnare le suddivisioni della strofa, mancandone spesso

ogni indizio. Per esempio, ne' *Cavalieri* 303-313=382-396, si trovano diciotto metri senza visibile spezzatura nel ritmo o nel senso:

Ὦ μιαρὲ καὶ βδελυρὲ καὶ κατακεκρᾶκτα τοῦ σοῦ θράσους
πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία, καὶ τέλη
καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι' ὦ βορβοροτάραξι καὶ
τὴν πόλιν ἅπασαν ἡμῶν ἀνατετυρβακώς.

Altre volte non mancano indizi di spezzature interne; per esempio, Arist., *Acharn.* 225-33:

a ἐκπέφευγ'· οἴχεται φροῦδος, οἴμοι τάλας τῶν ἐμῶν τῶν ἐμῶν
b οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων ἀνθράκων φορτίον
c ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ
d σπονδαφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλήξατο.

Il canto pare composto di quattro periodi, perchè fra il primo e il secondo v'è l'iato nell'antistrofa; alla fine del secondo v'è la sillaba finale breve φορτῐ́ον; l'ultima sillaba del terzo è pur breve, e quantunque in questa strofa, se continuasse il periodo, potrebbe essere allungata dal seguente σπονδαφόρος, dall'iato nell'antistrofa s'intende che qui il periodo ha termine; i due ultimi tetrametri, il primo dei quali termina in un peone primo così nella strofa come nell'antistrofa, sembrano essere strettamente congiunti in un periodo unico. Altre volte il termine del periodo è indicato da un membro catalettico o da un dimetro; per esempio, Arist., *Av.* 244 e segg. e 349 e segg.:

οἱ δ' ἐλαίας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους
ἐμπίδας κάπτεθ' ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους
ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος.

– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒

οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅτι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

Il maggior canto di soli versi peonici sta negli *Acarnesi* 665-91 = 692-718.

Nella tragedia i canti peonici sono rari, e nei pochi che si trovano prevale la forma del piede cretico, più stabile e conforme alla dignità della tragedia; per esempio, Esch., *Suppl.* 417-22 = 423-27:

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ ⊥
– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως εὐσεβὴς πρόξενος·
τὰν φυγάδα μὴ προδῷς, τὰν ἕκαθεν ἐκβολαῖς δισθέοις ὁρμέναν.

– ⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ ⏒

μηδ' ἴδῃς μ' ἐξ ἑδρᾶν πολυθέων ῥυσιασθεῖσαν, ὦ
πᾶν κράτος ἔχων χθονός· γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων καὶ φύλαξαι κότον·

Per suddividere questo periodo nelle sue parti non v'è altro indizio che il ritorno della forma

– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –

nei primi dimetri delle seconde linee [1].

(1) Vedi altri canti peonici: Arist., *Acharn.* 284-301 = 335-46, 971-87 = 988-99: *Equ.* 303-311 = 382-88, 617-20 = 684-87: *Pax.* 346-60 = 386-99 = 583-600, 1127-35 = 1159-65: *Av.* 333-35 = 349-51, 1065-70 = 1095-1100: *Lysistr.* 1045-50 = 1060-65.

I Latini sciolsero anche nel ritmo peonico l'unità della strofa per usare versi staccati, e sopra tutto tetrametri. Questi però, non sappiamo se per caso o di proposito, seguono l'uno all'altro senza le libertà dell'iato e della sillaba ancipite, e ne risulta una specie di sistema ben connesso; per esempio, Plauto, *Curc.* 105:

> Sét quom adhuc náso, odos, ópsecutús meo
> dá vicissím meo gútturi gaúdium.
> níl ago técum: ubist ípsus? ipsum éxpeto
> tángere, invérgere in mé liquorés tuos,
> síne, ductím. sed hac ábiit, hac persequar.

Vedi anche 147-52. *Cas.* III, 5, 1-8: *Men.* 115-18. Altre volte i tetrametri sono strettamente uniti dal senso, come quando il primo termina con una preposizione legata alla prima parola del secondo, acquistando così il valore di membro anzichè di un verso a sè; per esempio, Terent., *Andr.* 629:

> ídne est verum? ímmo id hominum ést genus péssumum in
> dénegandó modo quís pudor? paúlum adest.

I canti cretici formati di soli versi peonici sono molto rari; per lo più sono misti a serie giambiche e trocaiche. Come sia dato ristabilire l'omogeneità ritmica di questi metri differenti veggasi il capo VII a p. 354 e seg. Eschilo nella ridda delle *Eumenidi* 321-33=334-46, usa versi cretici, colla forma del peone quarto, seguìti da dimetri trocaici. Ogni cretico finisce con una parola, così che nulla si oppone ad interpretarli come dipodie trocaiche:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
– ⏑ –⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏗ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες ὦ
μᾶτερ Νὺξ ἀλαοῖσι καὶ δεδορκόσι
ποινὰν κλῦθ'· ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνις μ' ἄτιμον τίθησι
τόνδ' ἀφαιρούμενος πτῶκα, ματρῷον ἅγνισμα κύριον, φόνου.
5 ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος
παρακοπὰ παραφορὰ φρενοβλαβὴς
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος, αὑονὰ βροτοῖς.

La stessa unione con versi trocaici v'è nel maggior numero dei canti d'Aristofane; qui però i comici usano anche trochei irrazionali, che rendono meno sensibile l'omogeneità ritmica dei cretici coi trochei; per esempio, *Pax* 346:

– ◡ – ◡ – ◡ – ⏒ – ◡ ⏗ – ◡ –
– ◡ ◡ ◡ – ◡ – – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡
– ◡ ◡ ◡ – ◡ –
– ◡ – ⏒ – ◡ – ⏒ – ◡ – ◡ – ◡ ⏓
5 – ◡ – ◡ – ◡ – ⏒ – ◡ – ⏒ – ◡ –
– ◡ ◡ ◡ – ◡ –
– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡
– ◡ ◡ ◡ – ◡ –
10 – ◡ – ⏒ – ◡ – ⏒ – ◡ – ◡ – ◡ ⏓
– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡
– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – – ◡ –

Εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην με τὴν ἡμέραν,
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην πράγματά τε καὶ στιβάδας
ἃς ἔλαχε Φορμίων,
κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον
5 οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρόν, ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις
καὶ πολὺ νεώτερον, ἀπαλλαγέντα πραγμάτων.
καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀπολλύμεθα καὶ κατατε-
τρίμμεθα πλανώμενοι
10 ἐς Λύκειον κἀκ Λυκείου σὺν δόρει σὺν ἀσπίδι
ἀλλ' ὅτι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε
φράζε, σὲ γὰρ αὐτοκράτορ' εἵλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.

Le strofe cretico-trocaiche incominciano alcune volte con una base spondaica, la quale, come vedemmo ne' trocaici sincopati, deve valere quanto un'intera dipodia trocaica; per esempio, *Lysistr.* 781:

⎵ ⎵ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ ⏑ – –
⎵ ⎵ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
5 ⏓ – ⏑ ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – –
10 ⎵ ⎵ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ –

Μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὅν ποτ' ἤκουσ'
αὐτὸς ἔτι παῖς ὤν.
οὕτως ἦν ποτε νέος Μελανίων τις ὃς
φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
5 κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει·
κᾆτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς
καὶ κύνα τιν' εἶχεν.
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μύσους.
10 οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.

Canti peonici dei Latini.

Abbiamo già recato a pag. 363 un canto di Plauto composto di tetrametri cretici. Anche nei Latini però le serie cretiche si alternano comunemente con le trocaiche. Ecco per esempio il principio della quarta scena nell'atto quarto delle *Bacchides*, dove a tre trocaici ottonari seguono i versi seguenti; v. 643 e segg.:

– ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ –
5 – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑̇ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
10 ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
⏑́⏑ ⏑̄ – – ⏑ – – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –

Cállidum senem cállidis dolis
cómpuli et pérpuli mi ómnia ut créderet
núnc amanti ero filio senis
quícum ego bibo quícum edo et amo
5 régias cópias aúreasque óptuli
út domo súmeret neú foris quæreret
nón mihi istí placent Pármenonés, Suri
quí duas trís minas aúferunt eris
néquius nil quam egens cónsili sérvos est.
10 nisi (is) habet múltipotens péctus (ut copias)
úbiquomque ussús siet, péctore promát suo, ecc.

In Plauto sono altrettanto frequenti i versi bacchiaci, così nelle monodie come nei canti alternati. L'espressione loro, ben diversa dall'energia dei cretici e simile alla mollezza de' ionici, s'adattava bene ai lamenti, alle preghiere, ed anche alla meditazione pacata. Ma tale espressione, un po' monotona e rassegnata, non poteva durare a lungo, e perciò sono rari e brevi i canti di puri versi bacchiaci; per esempio, *Bacchid.* 1120-40: *Capt.* 922-27, dove abbiamo un seguito di tetrametri acataletti:

Joví disque agó gratiás merito mágnas,
quom té reducem (núnc) tuo patrí reddidérunt
quomque éx miseriís plurimís me exemérunt,
quas, dúm te caréndum hic fuít, sustentábam,
quomque húnc (ego) conspício in potéstate nóstra
quomque húius repértast fidés firma nóbis.

Tetrametri acataletti alternati con catalettici troviamo nei *Menaechmi* v. 6 e segg.:

> Spectámen bonó servo id ést qui rem herílem
> procúrat, vidét, collocát cogitát,
> ut ábsente heró suo rem herí diligénter
> tutétur quam si ípse assit aút rectiús
> tergúm quam gulám, crura quám ventrem opórtet
> potióra esse quoí cor modéste sitúst.

La maggior parte dei canti bacchiaci contengono pure altri metri, cioè cretici, giambici, anapestici, ottenendo per tal modo una grande varietà di espressione secondo il pensiero significato dai singoli versi. Esempi di simili canti si trovano *Pseud.* 1246-82: *Rud.* 190-215: *Trin.* 223-75: *Capt.* 498-509, 781-90. L'unione più semplice è l'epodica. Nei metri misti abbiamo veduto un dimetro bacchiaco chiuso da una tripodia trocaica catalettica. Uno sviluppo ulteriore di cotesta forma è l'unione di una serie giambica unita ad una bacchiaca come προῳδικόν o ἐπῳδικόν; per esempio, *Capt.* 783 e *Casin.* IV, 4, 14:

> ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ ⏑⏑ ⏒
> ⏑ – ⏑̄ ⏑⏑ ⏑ – –
> ad íllum modúm sublitum ós esse mi hódie
> neque íd perspicere quívi.
> ⏑̄ – ⏑ ⏑⏑ ⏑̄ – ⏑̄
> ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
> nunc pól demum égo sum líber
> meúm corculúm, melculúm verculum. heús tu.

Ma di solito la composizione bacchiaca è molto più varia e complicata. Ecco, per esempio, un canto misto nei *Captivi* 498:

bacch. dim.	Quid ést suaviús quam
bacch. tetr.	bene rém gerere bóno publicó, sicut féci

bacch. tetr.	ego herí quom emi hosce hómines ubi quísque vident, néc hodie
» »	eúnt obviám gratulánturque eám rem.
» »	itá (nunc) me miserúm restitándo retinéndo
bacch. dim.	lassúm reddidérunt.
bacch. tetr.	vix éx gratulándo misér iam eminébam
iamb. sen.	tandem ábii ad praetorem; íbi vix requieví, rogo:
iamb. dim.	mihi sýngrapham: datur: íllico
» »	dedi Týndaro: ille abiít domum:
iamb. dim. cat.	inde ílico praevórtor
bacch. dim.	domúm postquam id áctumst.

CAPO XII.

Composizione dei Metri misti e composti.

I sistemi Gliconei.

Il sistema o ipermetro gliconeo è l'unione di più gliconei uniti in un periodo e terminati con un ferecrazio. Fra l'uno e l'altro membro del sistema non è ammesso iato o sillaba ancipite, e se v'ha una breve finale, resta allungata dalle consonanti iniziali del gliconeo seguente. Invece può mancare la cesura. Nei poeti lirici e nei comici il sistema gliconeo si estende da tre a cinque membri. Questo sistema dicesi usato da Alcmano, da Alceo, da Saffo (cfr. *fr.* 46 e segg.), ma, più che da tutti gli altri, fu prediletto da Anacreonte, così che il gliconeo fu chiamato pure Ἀνακρεόντειον ὀκτωσύλλαβον. Anacreonte usa sempre la cesura fra i gliconei; per esempio, nel *fr.* 1, vi sono due sistemi, uno di tre ed uno di cinque membri:

a – ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – Γουνοῦμαί σ', ἐλαφηβόλε,
– ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – ξανθὴ παῖς Διός, ἀγρίων
– ⏓ – ◡ ◡ ⏗ – δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν.

b – ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
– ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – δίνῃσι θρασυκαρδίων
– ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν
– ⏓ – ◡ ◡ – ◡ – χαίρουσ'· οὐ γὰρ ἀνημέρους
– ⏓ – ◡ ◡ ⏗ – ποιμαίνεις πολιήτας.

I poeti dramatici tralasciano liberamente la cesura; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 1215:

⏑⊔ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ἁμέραι κατέθεντο δὴ
– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τερ-
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ποντα δ'οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου.

In questo esempio vediamo pure che non sempre l'ultimo membro del periodo è un ferecrazio. Nè questo vuol sempre significare il termine del periodo, ma si trova pure in mezzo ai sistemi, ed anche ripetuto più volte; per esempio, Eurip., *Herc. fur.* 359:

– ⏓ – ⏑ ⏑ ⊔ – πρῶτον μὲν Διὸς ἄλσος
– ⏓ – ⏑ ⏑ ⊔ – ἠρήμωσε λέοντος
– ⏓ – ⏑ ⏑ ⊔ – πυρσῷ δ' ἀμφεκαλύφθη
– ⏓ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ξανθὸν κρᾶτ' ἐπινωτίσας
– ⏓ – ⏑ ⏑ ⊔ – δεινῷ χάσματι θηρός.

Vedi anche 389-93, 403-07, 419-22: *Iph. Aul.* 1055; *Hippol.* 735-37: *Ran.* 1257-60. Gli esempi d'iato e di sillaba ancipite sono incerti; alcuni critici pongono in ciascuno il termine d'un periodo; altri crede che possano trovarsi anche a mezzo il periodo; vedi, per esempio, Aristoph., *Thesm.* 360; Esch., *Agam.* 734; Soph., *Antig.* 101: *Oed. Col.* 132; *Philoct.* 1104.

Il sistema di gliconei primi, che secondo Efestione sarebbe stato usato da Saffo, fu imitato dai comici; per esempio, Arist., *Nub.* 563 ed *Equ.* 587:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ – ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ – τῆς ἱερωτάτης, ἁπα-
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – σῶν πολέμῳ τε καὶ ποιη-
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ταῖς δυνάμει δ' ὑπερφερού-
– ⏑ ⏑ – ⏑⊔ – σης μεδέουσα χώρας.

Del resto le varie forme del gliconeo si trovano anche unite in uno stesso periodo; per esempio, Soph., *Antig.* 331:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗	πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν-
– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧	θρώπου δεινότερον πέλει
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	πόντου χειμερίῳ νότῳ
⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	χωρεῖ, περιβρυχίοι-
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	σιν περῶν ὑπ' οἴδμασιν.

I poeti comici amarono molto nei sistemi anche i gliconei acefali (vedi p. 387); per esempio, Arist., *Eccles.* 290:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ὁ θεσμοθέτης, ὃς ἂν
– – ⏑ ⏑ – ⏑ –	μὴ πρῴ πάνυ τοῦ κνέφους
– – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ἥκῃ κεκονιμένος
– – ⏑ ⏑ ⏗ –	στέργων σκοροδάλμῃ κτέ.

Vedi anche *Av.* 1731: *Ran.* 450: *Pax.* 856, 1329: *Equ.* 1111.

Catullo mantiene sempre la cesura fra i gliconei, eccetto una volta sola in un nome proprio, 61, 86:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	flere desine; non tibi A-
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	runculeia periculumst.

Ammette però l'elisione fra l'uno e l'altro; per esempio, 34, 11 e 61, 143:

saltuumque reconditor*um*
amniumque sonantium.

sola cognita sed marit*o*
ista non eadem licent.

Davanti all'interiezione, con cui spesso comincia il ritornello del carme 61, ammette l'iato e la sillaba ancipite, e

così i due ultimi versi del sistema rimangono in qualche modo staccati dai primi tre; per esempio, v. 117:

Tollite o pueri faces;
flammeum video venire
ite concinite in modum:
  O hymen hymenaee io,
o hymen hymenaee.

Vedi anche v. 149, 153, 159, 164, 169, 174, 179, 184, 219.

Seneca, Terenziano, Prudenzio usarono iato e sillaba ancipite con tanta libertà, che i loro gliconei, anzichè membri d'un sistema, sono versi a sè; per esempio, Seneca, *Thyest.* 339 e 375:

Quis vos exagitat furŏr?
alternis dare sanguinem
et sceptrum scelere aggredi?

Certet Danuuii vadum
audet qui pedes ingredi,
et (quocumque loco iacent)
Seres vellere nobiles.

Le strofe Gliconee.

La più semplice strofa gliconea è formata dall'unione di sistemi uguali; per esempio, le quartine nel *fr.* 14 di Anacreonte:

σφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρέῃ
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλῳ
  συμπαίζων προκαλεῖται.

ἡ, δ' ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίνου
Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,
λευκὴ γάρ, καταμέμφεται
  πρὸς δ' ἄλλον τινα χάσκει.

La strofa comincia ad avere una struttura più artificiosa quando contiene sistemi di varia grandezza, come l'*Inno ad Artemide* di Anacreonte, già recato sopra, e quello *a Dionisio*, *fr.* 2:

a	Ὦναξ, ᾧ δαμάλης Ἔρως
	καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
	πορφυρέη τ' Ἀφροδίτη
b	συμπαίζουσιν· ἐπιστρέφεαι δ'
	ὑψηλῶν κορυφὰς ὀρέων,
	γουνοῦμαί σε· σὺ δ' εὐμενὴς
	ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ'
	εὐχωλῆς ἐπακούειν.

I poeti dramatici ingrandirono le strofe gliconee fino a tre e più sistemi, variando la forma dei singoli membri; per esempio, Eurip., *Phoen.* 202:

a	⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	Τύριον οἶδμα λιποῦσ' ἔβαν
	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ἀκροθίνια Λοξίᾳ
	– ⏒ – ⏑ ⏑ ⏗ –	φοινίσσας ἀπὸ νάσου.
b	⏗ – ⏒ – ⏑ ⏑ ⏗	Φοίβῳ δούλα μελάθρων
	⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –	ἵν' ὑπὸ δειράσι νιφοβόλοις
	– ⏒ – ⏑ ⏑ ⏗ –	Παρνασοῦ κατενάσθην,
c	⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑	Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά-
	– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	τᾳ πλεύσασα περιρρύτων
	⏑⏑ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ –	ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων
	⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	Σικελίας Ζεφύρου πνοαῖς
	– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ἱππεύσαντος ἐν οὐρανῷ
	– ⏒ – ⏑ ⏑ ⏗ –	κάλλιστον κελάδημα.

Vedi simili strofe Soph., *Oed. R.*. 1186-95 = 1196-1204: *Antig.* 100-116: Eurip., *Suppl.* 971-79. *Androm.* 501-14: *Phoen.* 226-38: *Iph. Aul.* 543-57.

La strofa gliconea diventa più varia quando ai gliconei sono misti dei trimetri logaedici, come Eurip., *Herc. fur.* 348:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	Αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ
– ⏓ – ⏑ ⏑ ⏗ –	μολπᾷ Φοῖβος ἰάκχει
– ⏓ – ⏓ – ⏑ ⏑ –	τὰν καλλίφθογγον κιθάραν
⏑ ⏗ – ⏓ – ⏑ ⏑ –	ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ·
⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	ἐγὼ δὲ τὸν γᾶς ἐνέρων τ' ἐς ὄρφναν
⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	μολόντα παῖδ' εἴτε Διός νιν εἴπω
⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	εἴτ' Ἀμφιτρύωνος ἶνιν,
– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	ὑμνῆσαι στεφάνωμα μόχ-
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	θων δι' εὐλογίας θέλω κτέ.

La strofa poi continua con altri sette dimetri. Vedi strofe simili Soph., *Oed. Col.* 668-80; Eurip., *Electr.* 175: *Iph. Taur.* 1089-1105: *Heracl.* 748-58.

Coi dimetri gliconei potevano altresì andare uniti dimetri giambo-trocaici, che hanno la durata stessa del gliconeo, ed anche tetrapodie dattiliche, essendo i dattili di misura ciclica. Così la strofa e la melodia acquistavano maggiore varietà; per esempio, Soph., *Antig.* 331-42 = 343-53:

a	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	κουφονόων τε φῦλον ὀρ-
	– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	νίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
	– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη
	– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
	⏗ – ⏑ – ⏑ ⏑ –	σπείραισι δικτυοκλω-
	– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	στοις περιφραδὴς ἀνήρ
b	⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενα θ'
	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	ἵππον ἀέξεται ἀμφίλοφον ζυγὸν
	– ⏓ – ⏑ – ⏑ – –	οὔρειόν τ' ἀκμῆτα ταῦρον.

Vedi anche Esch., *Agam.* 717: Soph., *Philot.* 1081-1168.

Più difficile a spiegare è l'unione di tripodie e di pentapodie coi dimetri gliconei; non già quando sono in principio o al termine della strofa, perchè qui havvi una certa libertà di forme, che si possono ridurre alla misura ritmica mediante le pause; ma quando stanno in mezzo alla strofa, come in Soph., *Ai.* 1206:

⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὕ-
– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	τως ἀεὶ πυκιναῖς δρόσοις
– ⏑ ⏑ – ⏑ –	τεγγόμενος κόμας
– ⏓ – ⏑ ⏑ ⏗ –	λυγρᾶς μνήματα Τροίας.

perchè, quantunque la tripodia si possa ridurre a tetrapodia e la pentapodia ad esapodia, non v'è sicurezza d'applicare giustamente ai singoli casi la τονή e la pausa, principalmente quando la stretta unione dei membri non pare che lasci luogo ad una pausa qualsiasi.

In Euripide troviamo pure fra gliconei ed altri logaedi un membro di cinque lunghe, il cui valore ritmico non è chiaro. La figura metrica è del παίων ἐπιβατός (cfr. pagina 358); altri crede che sia una tripodia anapestica catalettica. Esso potrebbe anche essere un dochmio (v. capo XIII), ma con questa interpretazione poco si guadagna in chiarezza ritmica. Eurip., *Iph. Aul.*. 1041 e 1063:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	παῖδά σε Θεσσαλία μέγα φῶς
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –	μάντις ὁ φοιβάδα μουσᾶν
– – – – –	εἰδὼς γεννάσειν
– ⏓ – ⏑ ⏑ ⏗ –	Χείρων ἐξονόμαζεν.

Le strofe di Seneca non hanno veruna struttura organica di periodi, e non sono altro che gliconei usati κατὰ στίχον, e divisi in strofette dall'interpunzione. Vedi *Herc. fur.* 879, 98: *Thyest.* 336-403: *Med.* 75-92: *Her. Oet.* 1035-1137: *Oed.* 903-35. Questi ultimi hanno il primo piede trocaico: gli altri tutti spondaico.

Le strofe Eoliche.

Le due strofe più celebri della lirica soggettiva presero il loro nome dai due poeti di Lesbo, Saffo e Alceo.

La strofa saffica è composta di tre saffici endecasillabi (pag. 392) e di un adonio (pag. 206). È un tutto semplicissimo, che non differisce dal saffico continuato se non per l'ἐπῳδικόν che lo chiude; per esempio, Saffo, *fr.* 1:

– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡
– ◡ ◡ – ⏓

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε
μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα
πότνια θῦμον.

I tre saffici sono trattati come versi, cioè con iato e sillaba ancipite. Alcune volte però manca la cesura fra il terzo saffico e l'adonio; per esempio, Saffo, 1, 11:

πύκνα δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω.

Vedi anche *fr.* 2, v. 3, 11, 13, 19.

È incerto chi abbia inventato la strofa saffica. Essa ebbe nome da Saffo, che la usò più d'ogni altro, pel suo carattere delicato e conforme agli affetti gentili d'una donna. Fra i Romani la usò primo Catullo, il quale in alcuni carmi evitò l'iato e la sillaba ancipite (vedi n. 11 e 51) trattandola a guisa d'un sistema, e così è meno strana l'unione del terzo saffico con l'adonio e l'elisione fra l'uno e l'altro verso (11, v. 11 e 19). Orazio trattò sempre i saffici come

i poeti eolici, usando però l'unione dell'adonio, per es., 1, 2, 19:

> labitur ripa Jove non probante u-
> xorius amnis.

(vedi 1, 25, 11: 2, 16, 7: 3, 27, 59) e l'elisione, come 4, 22, 21:

> flebili sponsae iuvenemque raptum
> plorat et vires animumque mores*que*
> aureos educit in astra nigro*que*
> invidet Orco.

e *Carm. Saec.* v. 48.

Seneca nei canti del coro, oltre alla strofa saffica comune (*Med.* 582-609. *Agam.* 614-20 = 628-33, 877-80) usò più volte il saffico continuato, senza la chiusa dell'adonio. Vedi, per esempio, *Herc. fur.* 834-78: *Phaedr.* 279-329. Egli aggruppa mediante l'interpunzione un numero vario di saffici, solitamente da tre a sette, nella forma del ποίημα κοινόν. Alcune volte chiude soltanto l'ultima strofa con l'adonio; per esempio, *Thyest* 622: *Oed.* 434: *Herc. Oet.* 1610; altre volte pone l'adonio nella prima e nell'ultima strofa; per esempio, *Troad.* 1019-65: *Phaedr.* 744-60; finalmente ha strofe di più saffici chiusi dall'adonio, per es., *Med.* 610-72, di otto saffici; o l'adonio segue irregolarmente ad un numero vario di saffici, come *Oed.* 110-154.

La strofa alcaica contiene pur essa quattro versi (στροφὴ τετράστιχος) ma di tre specie: i primi due sono endecasillabi (pag. 395), il terzo enneasillabo (pag. 308), cioè un dimetro trocaico con anacrusi, o come dicevano gli antichi, un dimetro giambico ipercataletto; il quarto è decasillabo (pag. 397) composto di due dattili e due trochei, al quale v'è chi attribuisce il valore ritmico di pentapodia:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ⏑̲

Ecco un strofa di Alceo stesso, *fr.* 18:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν,
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἂν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμεθα σὺν μελαίνᾳ.

Nella strofa alcaica dei Latini i due endecasillabi hanno di regola la cesura prima del dattilo; per esempio, Hor. 1, 9:

Vides ut alta | stet nive candidum
Soracte, nec iam | sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto.

I quattro membri della strofa sono trattati come versi con iato e sillaba ancipite. Orazio usa due sole volte l'elisione fra il terzo e il quarto verso, 2, 3, 27 e 3, 29, 35.

La strofa alcaica, più artificiosa della saffica, ha tre versi che incominciano con l'anacrusi e i primi due che terminano con la percussione. Quindi essa trae un carattere vigoroso, energico, segnatamente nel principio; l'impeto ascendente va poi tranquillandosi col termine trocaico dei due ultimi versi. L'anacrusi del secondo e quella del terzo compiono l'ultimo piede dei due versi precedenti, mentre il quarto non ha anacrusi perchè l'ultimo trocheo del terzo è compiuto. Così v'è da principio a fine una perfetta continuità ritmica. L'artificio della struttura è degno di nota: i due primi versi constano di due elementi, uno giambico e l'altro logaedico: e questi due elementi ritornano più sviluppati nel terzo tutto giambico e nel quarto tutto logaedico. Così la strofa riesce varia e ad un tempo omogenea. Sembra quasi che l'animo, combattuto dall'affetto veemente,

tenti nei due primi versi due maniere di effondersi, e trovi più largo sfogo nel terzo e nel quarto.

Dall'unione di due gliconei con una sola clausola trocaica è formato l'alcaico maggiore, breve periodo, di cui rimane un esempio di Alceo, *fr.* 15:

– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞_ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος χαλκῷ· πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμηται στέγα
λάμπραισιν κυνίαισι, κаττᾶν λεῦκοι καθύπερθεν ἵππιοι λόφοι
νεύοισιν, κεφάλαισιν ἀνδρῶν ἀγάλματα, χάλκιαι δὲ πασσάλοις
κρύπτοισιν περικείμεναι λάμπραι κνάμιδες, ἄρκος ἰσχύρω βέλευς.

I sette versi conservati da Ateneo non ci dànno verun indizio se fossero usati κατὰ στίχον, o se un dato numero di versi formasse una strofa (cfr. p. 458).

Strofe Logaediche della poesia corale.

I logaedi, frequentissimi nella poesia corale, furono usati ad esprimere in modo rapido e vivace l'impeto degli affetti. La strofa logaedica non ha lo stesso carattere in tutti i poeti, ma si può distinguere in due generi, l'uno predominante in Alcmano, Ibico, Simonide, l'altro in Pindaro, a cui si accosta Bacchilide. Nel primo genere sono molto comuni i dattili logaedici, con due o più dattili; nel secondo i logaedi propriamente detti con un solo dattilo; le serie miste ai logaedi nel primo genere sono per lo più dattiliche, nel secondo trocaiche. Nel primo sono frequenti le pentapodie e le esapodie; nel secondo le serie brevi, quelle che Censorino, c. 9., chiama *numeri minuti*, cioè dalle dipodie alle tetrapodie. Le serie del primo genere terminano in tesi, molto più spesso che quelle del secondo. Le serie brevi e serrate, i trochei con la lunga bene spesso sciolta, la catalessi frequente, dànno grande energia e un

impeto singolare alla strofa pindarica, laddove quella di Simonide e degli altri poeti procede più facile e più comoda ne' suoi lunghi membri. Così la diversità dello stile, già notata dagli antichi nei due rappresentanti principali della lirica corale coi nomi di γένος σκληρόν e γένος ἀνθηρόν, si riflette anche nella forma della strofa logaedica.

Alcmano usò parcamente i logaedi negl'iporchemi e negli imenei, ma poi il loro uso diventò sempre più frequente in Ibico e in Simonide, il quale compose in questi metri, non solo threni ed iporchemi, ma pure canti di vittoria del genere pindarico. Nel quinto epinicio però si accosta molto alla forma di Pindaro. Rechiamo qui ad esempio il *fram.* 37 di Simonide:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ — – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ — – – – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ — – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
5 –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ —́ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ — – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ — –
–́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
10 ⏑ ⏑ –́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ — — —
–́ ⏑ ⏑ — – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ — –

῞Οτε λάρνακι ἐν δαιδαλέᾳ
ἄνεμός τε μιν πνέων κινηθεῖσά τε λίμνα
δείματι ἤριπεν, οὔτ' ἀδιάντοισι παρειαῖς
ἀμφί τε Περσέι βάλλε φίλαν χέρα
5 εἶπέ τ'· ὦ τέκος, οἷον ἔχω πόνον·
σὺ δ' ἀωτεῖς γαλαθηνῷ τ' ἤτορι κνώσσεις ἐν ἀτερπεῖ
δούρατι χαλκεογόμφῳ,
νυκτὶ ἀλαμπεῖ κυανέῳ τε δνόφῳ σταλείς·
ἅλμαν δ' ὕπερθε τεᾶν κομᾶν βαθειᾶν
10 παριόντος κύματος οὐκ ἀλέγεις,
οὐδ' ἀνέμου φθόγγον
πορφυρέᾳ κείμενος ἐν χλανίδι, καλὸν πρόσωπον.

Vedi inoltre Alcmano, *fr.* 24, 39, 58, 59, 60, 87; Ibico, *fr.* 1, 6, 7, 16, 22, 26; Simonide, *fr.* 4, 5, 15, 34, 37, 39, 74.

In questo primo genere poco sappiamo intorno alla composizione della strofa e all'aggruppamento de' membri in versi e in periodi entro la strofa stessa, perchè sono troppo scarsi gli esempi che restano di strofe veramente accertate, come il *fram.* 60 di Alcmano e il *fram.* 4 di Simonide. Un esempio singolare è il primo frammento di Ibico, in cui tetrapodie logaediche e dattiliche succedono l'una all'altra senza alcuna interruzione di verso, e formano un solo grande periodo, chiuso da un itifallico:

Ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν ἵνα παρθένων
κῆπος ἀκήρατος αἵ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥ-
ραν ἄθ' ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηίκιος Βορέας ᾄσσων παρὰ
Κύπριδος ἀζαλέης μανίαισιν ἐ-
ρεμνὸς ἀθαμβὴς ἐγκρατέως
παιδόθεν φυλάσσει.

Nelle strofe logaediche di Pindaro il maggior numero di versi è di due o tre membri; non mancano però quelli di un solo membro; di quattro membri sono rari (*Pyth.* 2, *ep.* 1). Per lo più i membri logaedici stanno in principio o in mezzo al verso e i membri trocaici al termine. I versi che incominciano con anacrusi sono tanto frequenti quanto quelli incominciati con l'arsi; nelle serie logaediche l'anacrusi suol essere lunga, nelle giambo-trocaiche breve. L'anacrusi bisillaba si trova pure in ambedue le serie, e talvolta corrisponde alla monosillaba delle altre strofe; per esempio,

Nem. 6, *ep.* 6: *Isth.* 7, 2: *Ol.* 11, *ep.* 3. È frequentissimo lo scioglimento delle arsi nelle serie giambo-trocaiche, anche nell'ultimo piede; invece rarissimo il proceleusmatico in luogo del dattilo; per esempio, *Nem.* 7, 70: *Pyth.* 11, 9: 41, 58. Nel primo piede dei logaedi è usato molto lo spondeo, anche in corrispondenza col trocheo nei versi analoghi delle altre strofe. È pur frequente il giambo nel primo piede, ma corrisponde sempre ad altri giambi, e sta solo in principio, e non negli altri membri del verso.

Nelle strofe logaediche di Pindaro i membri più frequenti sono:

il secondo gliconeo:

⏒ ⏔ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

il secondo ferecrazio catalettico e acataletto:

⏒ ⏔ – ⏑ ⏑ ⊔ ⏒ e ⏒ ⏔ – ⏑ ⏑ ⊔

la tripodia trocaica catalettica:

– ⏑ – ⏑ –

la dipodia trocaica catalettica:

– ⏑ –

Vengono poi con minor frequenza il primo e il secondo ferecrazio con anacrusi e la tetrapodia trocaica catalettica:

⏔ – ⏑ ⏑ – ⏑ –, ⏔ – ⏔ – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Nei versi logaedici è molto usata da Pindaro la catalessi interna, cioè i versi dicataletti e tricataletti. L'arsi finale di un membro catalettico di regola non è sciolta in due brevi, come quella che dura tre tempi; ma in Pindaro, come in Euripide, non mancano esempi di questa libertà, temperata però dal termine di parola, o prima o dopo o in

mezzo alle due brevi, ma in maniera da lasciar luogo ad una pausa ritmica (*Pyth.* 6, 3: *Nem.* 6, *str.* 3, 4: *Isthm.* 7, 1: 7, 4: *Pyth.* 5, *str.* 2, 3). Quando fra l'ultima arsi d'un membro e la prima del seguente non sia soppressa la tesi, non è sempre facile distinguere se questa sia la finale del membro antecedente, o l'iniziale del seguente, perchè Pindaro omette spesso la cesura fra i due membri. Per esempio, *Ol.* 9, 5:

— ◡ — ◡ ◡ — ◡ — — — ◡ ◡ — —

ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων

è dubbio se il primo membro termini con l'ottava o con la nona sillaba. Però in generale quando il verso comincia con l'arsi, come in quello ora citato, pare che anche il secondo membro cominciasse con l'arsi, e in questo caso la tesi chiuderebbe il primo; quando invece il primo membro s'inizia con l'anacrusi, anche il secondo comincia in egual modo. Quando poi un membro sembra terminare in tesi, cominciando in tesi anche il secondo, la sillaba finale del primo membro dovrà essere interpretata come arsi; per esempio, *Pyth.* 8, *str.* 6:

τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς

non seguirà questo schema:

◡ — ◡ — ◡ ◡ ⏊ —, ◡ — ◡ — ◡

ma l'altro:

◡ — ◡ — ◡ ◡ — ⏊ ◡ — ◡ — ◡ —

Questa medesima norma vale tra verso e verso; se un verso comincia con la tesi, il verso precedente suol terminare in arsi. Nei pochi luoghi dove nascerebbe l'incontro di due tesi, dobbiamo ammettere una pausa del canto mentre con-

tinuava l'accompagnamento istrumentale, su cui cadeva la prima arsi del verso seguente. Ammettere questi versi acefali è una necessità se vogliamo ristabilire la simmetria e conservare le leggi ritmiche, che escludono due tesi consecutive, come quelle che interrompono la regolare alternativa del tempo forte e del tempo debole.

Nessuna strofa pindarica è composta di membri eguali. Alle tetrapodie, che sono i membri più frequenti, vanno congiunte non solo dipodie, ma anche tripodie e pentapodie, le quali recano una essenziale diversità ritmica, perchè mentre un numero pari di piedi può seguire la misura a dipodie, un numero dispari non può misurarsi che a monopodie, alterando le battute e i rapporti della percussione. Il Westphal ammette che, mentre tetrapodie e dipodie seguono la misura dipodica, la tripodia formi un'unica battuta di 9/8, e la pentapodia s'abbia a dividere in una dipodia ed una tripodia. Anche in altre parti egli non rifugge da questa subita mutazione ritmica, che trovò negli antichi scrittori. Ma tale mutazione è così strana e ripugnante al senso ritmico, che io amo meglio lasciare la cosa indefinita, anzichè asserire quello che non s'intende. La sola spiegazione intelligibile sarebbe la misura a monopodie per tutte le serie; ma non potendo arrivare in questa parte a conclusioni certe, è più prudente lasciar sospesa la questione della misura e della percussione, e stare contenti a dividere i versi nei loro membri.

I versi di Pindaro, e per essere spesso troppo lunghi, in maniera da non potersi scrivere in una sola linea, e per gli studi colometrici degli Alessandrini, fino dall'antichità furono spezzati e così giunsero fino a noi. Il Böckh li ricostruì seguendo gl' indizi già conosciuti, cioè la τελεία λέξις, la sillaba ancipite, l'iato, e ne trattò nel suo famoso lavoro sui metri di Pindaro. Senonchè tale ricostruzioue è ancora di poco vantaggio per intendere la struttura della strofa. L'estensione tanto varia dei versi entro una strofa

stessa pare contraria alle leggi della simmetria, così rigorosamente osservate nell'arte greca. Probabilmente l'unità e l'importanza dell'intero periodo strofico prevalevano sulle divisioni interne, come nei versi a cesura mobile.

Reco qui per saggio gli schemi delle strofe e degli epodi della decima ode pitica [1]:

Strofe.

–́ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏓
⏑ –́ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏓
⏑ ⏗́ – ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ ⏗́ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⏓

Ὀλβία Λακεδαίμων·
μάκαιρα Θεσσαλία· πατρὸς | δ' ἀμφοτέραις ἐξ ἑνὸς
ἀριστομάχου γένος Ἡρακλέος βασιλεύει.
τί κομπέω παρὰ καιρόν; | ἀλλά με Πυ-
θώ τε καὶ τὸ Πελιν|ναῖον ἀπύει
Ἀλεύᾳ τε παῖδες Ἱπποκλέᾳ θέλοντες
ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.

Epodi.

⏓ –́ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏓
– –́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏓
⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –
⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –· ⏑ ⏗́ – ⏑ ⏓

Ὀλυμπιονίκα δὶς ἐν πολεμαδόκοις
Ἄρεος ὅπλοις·
θῆκεν δὲ καὶ βαθυλείμων' ὑπὸ Κύρρας ἀγιὺν
πέτραν κρατησίποδα Φρικίαν.
ἕποιτο μοῖρα καὶ ὑστέραισιν
ἐν ἁμέραις ἀγάνορα πλοῦ|τον ἀνθεῖν σφίσιν.

---

(1) Vedi altre strofe logaediche di PINDARO, *Ol.* 1 *str. epod.* 4 *str. epod.* 9 *str. ep.* 10 *str. ep.* 13 *str.* 14: *Pyth.* 2 *str. ep.* 5 *str. ep.* 6, 7 *str. ep.*, 8 *str. ep.*, 11 *str. ep.*: *Nem.*, 2, 3 *str. ep.*, 4, 6 *str. ep.*, 7 *str. ep.*: *Isth.*, 7 *str. ep.*

Strofe Logaediche del drama.

Eschilo usò le strofe logaediche in maniera diversa dagli altri poeti dramatici. L'importanza singolare che il coro ha nelle sue tragedie, e la ricchezza di forme della poesia corale, da cui egli derivò i suoi metri, ebbero per effetto che egli usò ne' suoi cori misure molto varie, e riservò i logaedi a quei canti, dove erano più proprii a significare la trepidazione, il dolore, l'angoscia. Per esempio, nel threnos dell'*Agamennone* (v. 1459), nelle *Choephorae* dove Oreste ed Elettra sono alla tomba del padre, e i nobili Argivi piangono il loro principe (v. 315), nei *Persiani*, dove si lamenta la caduta dell'impero (v. 633); poi in altre scene molto agitate, come nell'evocazione di Dario, *Pers.* 631, nel grido delle Danaidi perseguitate, *Suppl.* 40, nello spavento delle Tebane minacciate dagli orrori della guerra, *Sept.* 231. I membri predominanti in Eschilo sono le tetrapodie, il che rende assai oscura la questione se debbansi misurare a dipodie o a monopodie. Per lo più i membri logaedici terminano in arsi. I gliconei sono rari, e non mai in sistema. Ai logaedi vanno congiunti altri membri trocaici e giambici; spesso i trimetri.

In Sofocle ed in Euripide, a misura che va esplicandosi la monodia, scema l'importanza del coro, e i canti di questo perdono quella ricchezza e varietà di forme che hanno in Eschilo, e diventano quasi tutti logaedici. Così i logaedi si piegano a significare i sentimenti e le situazioni dramatiche più diverse, e nello stesso tempo la strofa acquista maggiore varietà, approfitta delle forme usate nella lirica eolica, introduce i sistemi gliconei e i metri coriambici.

I logaedi della comedia sono in generale molto semplici. Oltre alle forme dei priapei, eupolidei, cratinei, che si tro-

vano principalmente nella parabase in composizione κατὰ στίχον, vi sono i sistemi ferecrazii, i logaedo-prosodiaci che accompagnano il passo, strofe di sistemi gliconei negl'inni e nelle preghiere (per esempio, a Nettuno e Pallade, *Equ.* 551; a Giove ed Apollo, *Nub.* 563; a Pallade e Cerere, *Thesm.* 351, 1136) e finalmente le strofe coriambo-logaediche.

Del resto nelle strofe logaediche miste i poeti dramatici imitarono i due tipi principali che loro offriva la lirica, cioè il genere simonideo, con prevalenza delle serie dattilo-anapestiche unite ai logaedi, e il genere pindarico, con prevalenza delle serie giambo-trocaiche. Già in Eschilo troviamo ambidue i generi; del primo genere è il parodo delle *Supplici*, v. 41-48 = 49-56:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	Νῦν δ' ἐπιπλεκομένα
–́ – – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ –	Δῖον πόρτιν ὑπερπόντιον
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	τιμάορ', ἶνίν τ' ἀνθονομού-
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	σας προγόνου βοὸς ἐξ ἐπινοίας
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπε-
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –	κραίνετο μόρσιμος αἰὼν
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ –	εὐλόγως δ' Ἔπαφόν τ' ἐγέννασεν.

È del secondo genere l'altro canto delle *Supplici* 574-81 = 582-89:

⏒ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
– – – ⏑ ⏑ ⏗ –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –́ ⏒ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –
⏑ – ⏑ ⏒ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ –

Δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον·
ἔνθεν πᾶσα βοᾷ χθὼν
φυσίζοον γένος τόδε Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς.
τίς γὰρ ἂν κατέπαυσεν 'Ηρας νόσους ἐπίβούλους;
Διὸς τόδ' ἔργον· καὶ τόδ' ἂν γένος λέγων
ἐξ 'Επάφου κυρήσαις.

Altre norme più particolari sulla struttura della strofa logaedica non si possono dare, tanta è la varietà usata dai poeti in questo genere. Recheremo pertanto qualche altro esempio, lasciando agli studiosi la cura d'impratichirsene.

Soph., *Antig.* 582-92 = 593-603:

a – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ └ –
   –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ └ –
   –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
b ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
   – –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
c ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –
   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
   ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ └ –̣

Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον.
Ὅμοιον ὥστε ποντίαις οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
Κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν
θῖνα καὶ δυσάνεμον
στόνῳ βρέμουσι δ' ἀντιπλῆγες ἀκταί.

Eurip., *Cycl.* 69-81:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
– – – – – ⏑ – –
– –́ – – ⏑ ⏑ –
– –́ – – ⏑ ⏑ –
5 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ └ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – – – – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – – – – ⏒
–́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –
10 – –́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –
–́ – – ⏑ ⏑ –

Ἴακχον ἴακχον ᾠδὰν
μέλπω πρὸς τὴν Ἀρφοδίταν
ἂν θηρεύων πετόμαν
Βάκχαις σὺν λευκόποσιν.
5 ὦ φίλος ὦ φίλε Βακχεῖε, ποῖ οἰοπολῶν

ξανθὰν χαίταν σείεις;
ἐγὼ δ' ὁ σὸς πρόπολος
θητεύω Κύκλωπι
τῷ μονοδέρκτᾳ δοῦλος ἀλαίνων
10 σὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ
σᾶς χωρὶς φιλίας (1).

Nella comedia troviamo anche strofette logaediche molto semplici; per esempio, in Aristoph., *Ecclες.* 938 v'è questo sistema di quattro membri:

. . — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — —
. . — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — —
◡ ◡ — ◡ — — ◡ ◡ —
— ◡ ◡ — ◡ — — ◡ ◡ — ◡ —

Πλούτου μητέρ' Ὀλυμπίαν ἀείδω
Δήμητραν στεφανηφόροις ἐν ὥραις·
σέ τε παῖ Διὸς Περσεφόνη·
χαίρετον, εὖ δὲ τήνδ' ἀμφέπετον πόλιν.

Fra i poeti scenici latini troviamo canti logaedici soltanto in Seneca. La maggior parte sono strofette di varia grandezza in versi gliconei, asclepiadei, saffici (2). Di strofe logaediche composte di versi eguali, e chiuse da un epodo, havvi un sicuro esempio nella *Medea* 582-672, dove a sette strofe

(1) Vedi altri esempi di queste libere strofe logaediche: Esch., *Suppl.* 69-76, 85-89, 524-30, 538-46, 556-64, 574-81; Soph., *Ai.* 693-705: *Oed. R.* 463-72: *Philoct.* 676-90; Eur., *Hippol.* 121-30, 141-50: *Ion.* 112-27, 148-61, 452-71, 472-91, 1074-89: *Hecub.* 444-54: *Iph. Taur.* 392-406, 421-38: *Rhes.* 895-903.

(2) Gliconei si trovano: *Herc. fur.* 879-98: *Thyest.*, 336-403: *Med.* 75-92: *Oed.* 903-35: *Herc. Oet.* 1035-1137. Asclepiadei: *Herc. fur.* 528-95: *Thy.* 122-175: *Phaedr.* 761-831: *Troad.* 380-417: *Med.* 56-74, 93-109: *Herc. Oet.* 104-172. Saffici: *Herc. fur.* 834-78: *Phaedr.* 279-329, 1158-62: *Oed.* 755-58: *Agam.* 908-17, ecc.

saffiche succedono altre sette strofe maggiori, composte di sette saffici e di un adonio. Di libere composizioni logaediche v'hanno quattro esempi; nell'*Edipo* 407-521, 722-784, e nell'*Agamennone* 610-670, 845-922, e sono ben lontani dalla grandezza ed eleganza greca, così per il genere dei versi che per la struttura della strofa. Sono quasi tutti versi o membri di versi oraziani, come alcaici, saffici, endecasillabi, asclepiadei minori, divenuti famigliari all'orecchio latino anche nelle loro parti, per le cesure fisse, introdotte in gran parte da Orazio. Questi membri, usati in nuove combinazioni, dimostrano quanto poco il poeta sentisse l'architettura e la rotondità del periodo ritmico. Alcuni critici, come il Bothe, il Grotefend, il Peiper e il Richter, tentarono rimediare a molte durezze con ampie emendazioni; altri però s'attiene più facilmente alla tradizione dei testi [1]. Recheremo qui come esempio di questi liberi componimenti il principio di un canto dell'*Oed.* 407 e segg. Esso inco-

---

(1) Vedi il Leo, *Prolegom.*, p. 110 e segg.; L. Müller, *De re metr.*, p. 120 e segg. M. Hoche, nel citato lavoro, tenta di ricomporre con questi membri altrettanti versi; vedi p. 60. A questo effetto egli ammette nei logaedi di Seneca le seguenti libertà:
nel saffico endecasillabo: il dattilo anche nel secondo piede, per es.:

tardius celeres agitare currus.

La contrazione del dattilo; per es.:

vicit acceptis cum fulsit armis.

Lo scambio dei due primi piedi, così che lo spondeo sia primo e il trocheo secondo; per es.:

quam non Pelei Thetidosque natus,

e con lo scioglimento del primo spondeo:

te duce concidit totidem diebus.

Poi altre combinazioni di queste forme, e finalmente il saffico con anacrusi:

carusque Pelidae nimium feroci.

mincia con due esametri dattilici, a cui segue una serie di metri logaedici:

1 Effusam redimite comam nutante corymbo
2 mollia Nisaeis armatus brachia thyrsis
3 – ⏑ – – – ⏑ – lucidum caeli decus
4 – ⏑ – – – huc ades votis
5 – ⏑ ⏑ – ⏑ – quae tibi nobiles
6 – ⏒ – ⏑ ⏑ – Thebae, Bacche, tuae
7 – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – palmis supplicibus ferunt.
8 – ⏒ – ⏑ ⏑ – huc adverte favens
9 – ⏑ ⏑ – ⏑ – virgineum caput
10 – ⏒ – ⏑ ⏑ – vultu sidereo
11 – ⏑ ⏑ – ⏑ – discute nubila
12 – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – et tristes Erebi minas
13 ⏑ ⏑ – ⏑ – – avidumque fatum.
14 – ⏑ – – – ⏑ – te decet vernis comam
15 – ⏑ – – – floribus cingi.
16 – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – te caput tyria cohibere mitra
17 ⏑ ⏑ – ⏑ – – hederave mollem
18 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – baccifera religare frontem, etc.

Nell'alcaico reca un esempio della prima lunga sciolta:

caput et relabens imposuit senis.

Nell'asclepiadeo la contrazione del primo dattilo:

ut primum magni natus Agenoris.

Ammette l'unione in un verso della prima metà dell'asclepiadeo con l'itifallico:

tradidit thalamis virginem relictam.

Le due parti dell'asclepiadeo invertite; per es.:

quae tibi nobiles | Thebae Bacche tuae

e così le due parti del saffico:

tibi concitatus | substitit mundus,

Le linee 3+4 formano un verso eguale a 14+15; le linee 5+6, eguale a 9+10, sono i due membri dell'asclepiadeo invertiti; le linee 8+9 e 10+11 formano due asclepiadei; 16 è un saffico col dattilo nel secondo posto. A questi logaedi seguono poi: una serie di saffici, tre esametri, una serie di dimetri anapestici, quattro esametri, 17 tetrapodie dattiliche, sei esametri, una serie di logaedi chiusi, altri sei esametri. È chiaro che gli esametri servono a dividere le specie di metri l'una dall'altra, come pure ad incominciare e a chiudere il canto.

Composizione dei Coriambi.

Tra i versi coriambici si trovano usati κατὰ στίχον alcuni metri misti, cioè di natura giambo-trocaica, come, per es., l'eupolideo (p. 412) nella parabase delle *Nubi*, v. 518-62. In tempi più tardi l'asclepiadeo in alcuni cori di Seneca, *Herc. Fur.* 524-91: *Thyest.* 122-75: *Troad.* 375-412.

La strofetta coriambica di versi eguali (ποίημα κοινόν) fu amata principalmente dai poeti eolici e imitata dagli Alessandrini e da Orazio. Alcune varietà di strofe coriambiche, di cui non rimane esempio nei frammenti greci, ci sono

---

e catalettico:

humero mariti sensit ortus.

Nel gliconeo acataletto ammette lo scioglimento del primo spondeo:

baccifera religare frontem,

e con anacrusi bisillaba:

sidus arcadium geminumque plaustrum.

Finalmente l'Hoche considera come uniti in un verso due membri eguali, purchè non siavi fra loro iato o sillaba ancipite.

conservate in Orazio, il quale usa sempre la strofa di quattro versi. Senonchè al termine della strofa manca spesso la pausa e l'interpunzione, di maniera che quelle composte di versi eguali hanno un carattere molto libero e stanno in mezzo fra la composizione sciolta e il sistema.

Secondo Efestione, p. 60, Saffo usò gli asclepiadei a distici, e perciò questa maniera di composizione vien detta distico saffico; per esempio, *fr.* 62 e 68:

– ⏓ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ⏑̲

Κατθνάσκει Κυθέρη', ἄβρος Ἄδωνις, τί κε θεῖμεν;
καττύπτεσθε κόραι καὶ κατερείκεσθε χίτωνας.

– ⏓ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ –

Κατθάνοισα δὲ κεῖσαι οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ' οὔτε τότ' οὔτ' ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχεις βρόδων.

A strofe di quattro asclepiadei minori era probabilmente la ode di Alceo ad Epimenida, *fr.* 33:

– ⏓ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ –

Ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοθέταν ἔχων,
ἐπειδὴ μέγαν ἆθλον Βαβυλωνίοις
συμμάχεις τέλεσας, ῥύσαο τ' ἐκ πόνων.

Questa fu imitata da Orazio, *Carm.* 1, 1: 3, 30: 4, 8:

Maecenas atavis edite regibus,
O et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis, ecc.

Non sappiamo se nei *fram.* 39 e 41 di Alceo si debbano aggruppare a quattro a quattro anche gli asclepiadei maggiori; l'interpunzione non ne dà verun indizio, nè la mancanza di questa è una prova in contrario. Orazio usò questa strofa; *Carm.* 1, 11 e 18; 4, 10:

> Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem
> circa mite solum Tiburis et moenia Catili;
> siccis omnia nam dura deus proposuit, neque
> mordaces aliter diffugiunt sollicitudines.

Quest'ode è imitata così da vicino da quella di Alceo, *fr.* 44, che probabilmente era eguale anche l'aggruppamento dei versi a quartine [1].

Versi coriambici furono poi uniti in distici e strofette anche ad altri versi. Ne abbiamo i seguenti tipi:

Il distico anacreontico, composto di un gliconeo e di un asclepiadeo maggiore; Anacr., *fr.* 19:

> – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
> – ⏓ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑̄ –
> Ἀρθεὶς δηὖτ' ἀπὸ Λευκάδος
> πέτρης ἐς πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.

La terzina anacreontica composta di due tetrametri coriambici e di un dimetro giambico; Anacr., *fr.* 21:

(1) Questa composizione fu riconosciuta dal Meineke e dal Lachmann (vedi *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft*, 1845, p. 481) ed ora è quasi universalmente accettata. Tutte le odi oraziane in asclepiadei minori (1, 1: 3, 30) e maggiori (1, 11 e 18: 4, 10) hanno un numero di versi divisibile esattamente per quattro. Soltanto l'ode a Censorino, lib. 4, 8, è composta di 34 versi, ma questa anche per altri motivi si ritiene interpolata. Togliendo i due versi 17 e 28, che sono i più sospetti, vien ridotta anch'essa ad un numero legittimo. Nondimeno gli oppositori non mancano; e ad essi si aggiunse anche il Trezza (*Le Odi di Orazio*, Firenze 1872, p. 78) seguìto dallo Stampini (*Commento metrico a IX Odi di Orazio.* Torino 1881, p. 17). A questi vorrei far osservare che la composizione monostica di metri musicali, uniti sempre nei tempi classici ad un periodo melodico, è grave indizio di decadenza, che non fa alcuna meraviglia in Seneca e in Prudenzio; ma prima di regalare questa maniera ad Orazio, così profondo conoscitore dell'arte greca e osservatore delle sue norme, anche se non scriveva per musica, la questione va studiata con altri criterii e con più autorevoli testimonianze.

Νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος ἀρτοπώλισιν
κἀθελοπόρνοισιν ὁμιλέων ὁ πονηρὸς Ἀρτέμων
    κίβδηλον εὑρίσκων βίον.

Una strofa asclepiadea è composta di tre asclepiadei minori e di un gliconeo; Hor., *Carm.* 1, 6, 15, 24, 33: 2, 12; 3, 10, 16: 4, 5, 12:

– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
– – – ◡ ◡ – ◡ –

Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
    miles te duce gesserit.

Un'altra strofa asclepiadea è composta di due asclepiadei minori, di un ferecrazio e di un gliconeo; Hor., *Carm.* 1, 5, 14, 21, 23: 3, 7, 13: 4, 13:

– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
– – – ◡ ◡ – –
– – – ◡ ◡ – ◡ –

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
  grato Pyrrha sub antro?
    cui flavam religas comam?

Una strofa è l'unione di due distici, composti di un gliconeo e di un asclepiadeo minore; Hor., *Carm.* 1, 3, 13, 19, 36: 3, 9, 15, 19, 24, 25, 28: 4, 1, 3:

  Sic te diva potens Cypri
sic fratres Helenae lucida sidera
  ventorumque regat Pater,
obstrictis aliis praeter Japyga.

La strofa saffica maggiore è l'unione di due distici, composti di un ferecrazio primo o verso aristofanio, e di un tetrametro coriambico misto (vedi capo VIII, p. 412); Hor., *Carm.* 1, 8:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – –
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Lydia dic per omnes
te deos oro Sybarim cur properas amando
perdere? cur apricum
oderit campum patiens pulveris atque solis?

Nella lirica corale non si trovavano canti schiettamente coriambici. I piccoli membri dei lirici eolii non s'adattavano alla grandiosità delle strofe di Simonide e di Pindaro, e la continuità del ritmo coriambico l'avrebbe resa troppo agitata ed impetuosa. Anche nel drama i versi coriambici sono misti ai trocaici e ai gliconei, e già ne abbiamo incontrato qualche esempio nelle strofe logaediche. Sono ben poche le strofe, in cui il coriambo sia predominante; per esempio, Soph., *Oed. R.* 483 e segg.:

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
$\bar{\wedge}$ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
$\bar{\wedge}$ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
5 –, – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
10 ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

Δεινὰ μὲν οὖν δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας,
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ', ὅτι λέξω δ' ἀπορῶ.
πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάθ' ὁρῶν οὔτ' ὀπίσω.
τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις
5 ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ' οὔτε πάροιθέν ποτ' ἔγωγ'

οὔτε τὰ νῦν πω
ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ βασάνῳ
ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον φάτιν εἶμ'
Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις
10 ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων.

Esch., *Suppl.* 57-62=63-68:

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏓ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Ἅτ' ἀπὸ χλωρῶν πετάλων ἐργομένα
πενθεῖ νέον οἶκτον ἠθέων·
ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον ὡς αὐτοφόνως
ὤλετο πρὸς χειρὸς ἕθεν
δυσμάτορος κότου τυχών.

Soph., *Antig.* 944-54=955-65:

a – – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
– – – ⏑ ⏑ – –
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – –
b – – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – –
– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – –
c – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⊔́ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

a Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις
αὐλαῖς, κρυπτομένα δ' ἐν
τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη.
b καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,
καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.
ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά.
c οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης,
οὐ πύργος οὐκ ἁλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

Sono più frequenti i coriambi misti nelle strofe dei comici; per esempio, Arist., *Acharn.* 1150-61 = 1162-73:

– ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ └─ –
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑́ – ⏑ – –
⏓ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ └─ └─ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
⏓ – ⏑ └─ – ⏑ – ⏑ └─ –

Τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο.
ἠπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἐξ ἱππασίας βαδίζων
εἶτα κατάξειέ τις αὐτοῦ μεθύων τὴν κεφαλὴν Ὀρέστης
μαινόμενος· ὁ δὲ λίθον λαβεῖν
βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι
τῇ χειρὶ πέλεθον ἀρτίως κεχεσμένον·
ἐπάξειεν δ' ἔχων τὸν μάρμαρον
κάπειθ' ἁμαρτὼν βάλοι Κρατῖνον [1].

Al coriambo può corrispondere il giambo ne' posti analoghi fra strofa e antistrofa; per esempio, *Vesp.* 526 e segg., i versi

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – νῦν δὲ τὸν ἐκ θἠμετέρου
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – γυμνασίου λέγειν τί δεῖ
– ⏑ ⏑ – ⏑ └─ – καινὸν ὅπως φανήσει

corrispondono agli altri:

⏓ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐ-
– ⏑ ⏑ – ⏑ └─ – δὲ ξυνετῶν λέγοντος.

(1) Vedi anche *Lysistr.* 321-34 = 395-49: *Vesp.* 273-80, 526-45, 1450-61: *Nub.* 512-17, 563-74, 804-13, 949-58.

Sono rari i coriambi nei comici latini. In Terenzio, *Adelph.* 612 e seg., si trovano dimetri o tetrametri asinarteti:

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ ⏓ mémbra metu débilia,
– ◡ ◡ – ◡ – ⏓ súnt, animus timóre
– ◡ ◡́ – – ◡ ◡ – óbstipuit; péctore nil
– ◡ ◡ – ◡ – ⏓ sístere consilí quit.

Composizione de' Ionici.

Anche parecchi versi ionici sono usati κατὰ στίχον, come vedemmo i sotadei, i galliambi, gli anacreontici. In questi ultimi i poeti classici ammettono assai di raro l'iato e la sillaba ancipite, di maniera che formano veri sistemi di anacreontici; per esempio, Eurip., *Cycl.* 495-502=503-510=511-518:

◡ ◡ – ◡ – ◡ – – Μάκαρ ὅστις εὐιάζει
◡ ◡ – ◡ – ◡ – – βοτρύων φίλαισι πηγαῖς
◡ ◡ – ◡ – ◡ – – ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθείς,
◡ ◡ – ◡ – ◡ – – φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων,
◡ ◡ – ◡ – ◡ – – ἐπὶ δεμνίοισί τ' ἄνθος
◡ ◡ – ◡ – ◡ – – χλιδονῆς ἔχων ἑταίρας
◡ ◡ – – ◡ ◡ – – μυρόχριστος λιπαρὸν βό-
◡ ◡ – – στρυχον αὐδᾷ
◡ ◡ – ◡ – – – δέ θύραν τις οἴξει μοι.

L'anacreontico fu pure usato dai Latini (Mar. Vict. 4, 1); per esempio, Petron.:

triplici vides ut ortu
Triviae rotetur ignis
volucrique Phoebus axe
rapidum pererret orbem,

ma non pare a sistema, perchè qui il terzo membro termina con sillaba breve. Delle Anacreontiche posteriori alcune mediante pause di senso accennano ad aggruppamenti in strofette. Così, per esempio, il n. 11:

οἱ μὲν καλὴν Κυβήβην)

si può ridurre a tre quartine; nel n. 27 i versi si possono aggruppare a 3+2 e 3+2; nel n. 48 ogni quartina comincia col verso stesso:

ὅτ' ἐγὼ πίω τὸν οἶνον (1).

I sistemi ionici, ancor che i loro membri siano continuati per synaphiam, accennano, mediante le pause di senso, alla divisione in versi dentro il sistema stesso; così, per esempio, il sistema di Eschilo, *Pers.* 93-101, che si vede composto id tetrametri:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

Δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πηδήματος εὐπετοῦς ἀνάσσων;
φιλόφρων γὰρ παρασαίνει βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα,
τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲκ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν (2).

I versi dei sistemi sono indicati alcune volte anche dal termine catalettico; per esempio, Eurip., *Bacch.* 556-70:

---

(1) Il Mehlborn nelle sue edizioni delle *Anacreontiche* le divide in strofe.

(2) Vedi altri sistemi di questa specie: Esch., *Pers.* 65-72 = 73-80, 81-86 = 87-92: *Suppl.* 1018-21 = 1022-25 = 1026-30 = 1031-34, 1035-42 = 1043-50: *Sept.* 720-25 = 727-32. Esempi d'iato: Esch., *Pers.* 110; Eurip., *Bacch.* 82; quest'ultimo attenuato dall'interpunzione.

Πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θη|ρότρόφου θυρσοφορεῖς ⊼
θιάσους, ὦ Διόνυσ' ἢ | κορυφαῖς Κωρυκίας; ⊼
τάχα δ' ἐν τοῖς πολυδένδρεσ|σιν 'Ολύμπου θαλάμοις, ἔν-
θα ποτ' 'Ορφεὺς κιθαρίζων σύναγεν δένδρεα μούσαις
σύναγεν θῆρας ἀγρώτας.
Μάκαρ ὦ Πιερία, ⊼
σέβεταί σ' Εὔιος ἥξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύ-
μασι τόν τ' ὠκυρόαν ⊼
διαβάς 'Αξιὸν εἱλισ|σομένας Μαινάδας ἄξει
Λυδίαν τε τὸν εὐδαιμονίας. ⊼ (1).

I Bizantini composero l'anacreontico in strofe, ciascuna delle quali consta di alcuni dimetri (οἶκος, stanza) a cui seguivano due o più trimetri, che formavano il così detto **κουκούλιον**. Tanto l'οἶκος quanto il κουκούλιον hanno grandezze arbitrarie, ma per lo più l'οἶκος era di una sestina o di due quartine, il κουκούλιον di due dimetri; per es.:

Ποταμοῦ μέσον κατεῖδον
ποτὲ τὸν γόνον Κυθήρης,
ἐνενήχετο προπαίζων
μετὰ Νηΐδων χορείης·
ποταμὸς δὲ χρυσοδίνης
ἐβόα, τί πυρπολεῖς με;
τί με, παιδίον, φλογίζεις
ἀπ' ἐμῶν ἄπελθε ῥείθρων.
πλοκάμους χρυσοχύτους θαῦμα ἰδέσθαι
ὁ Ἔρως τῆς Παφίης εἶχε καρήνῳ.
Ὅν ἰδὼν ἐγὼ τότ' ἔσχον
ἐπιθυμίαν κρατῆσαι,
κρατεραῖς πέδαις τε δῆσαι
θαλεροῖς νέοις τε δεῖξαι.

(1) Vedi altri sistemi di questa specie: Eurip., *Suppl.* 42-47 = 48-53, 56-62 = 63-70: *Bacch.* 370-85 = 386-401, 519-37 = 538-55.

ὁ δὲ νόσφι τῶν ῥεέθρων
ὑπέφευγε προσγελῶν μοι,
ποτὲ μὲν ποσὶ προβαίνων
ποτὲ δὲ πτεροῖς ἀλύσκων.
πικρὸς ἦν, ὑπόπτερός τε
πολυποίκιλός τε μύθῳ,
πολυδαίδαλος τε εἶδος
πολυήρατος τὸ κάλλος.
παῖδα διστοβόλον φεύγετε, κοῦροι
εὐγενέων λογάδων, Ἀφρογενείης.

Tutto il componimento consta di tre parti eguali a questa e di un epodo, che ha tre sistemi di οἶκος e κουκουλιον [1].

Non tutte le strofe ioniche sono composte di soli ionici, come quelle citate finora. Anzi per lo più i versi ionici sono congiunti a giambici, coriambici, bacchiaci [2]. Rechiamo qui come esempio di questo genere il ballabile dei *Mystai* in Aristofane, *Rane* 324-36 = 340-53. Certo la varietà del ritmo in un ballabile non può essere che apparente, perchè il ballo richiede la più rigorosa uniformità ritmica:

(1) Ecco l'indicazione esatta di questo componimento, col numero dei versi di ciascuna parte:

1° sistema: οἶκος 8, κουκούλιον 2, οἶκος 12, κουκούλιον 2.

2° e 3° sistema eguale al primo.

Epodo: οἶκος 8, κουκούλιον 2, οἶκος 4, κουκούλιον 2, οἶκος 12, κουκούλιον 2.

(2) Esempi di strofe variamente composte di ionici con altri metri sono, per es., Esch., *Prom.* 128-35, 397-405: *Sept.* 720-26: *Agam.* 686-99, Soph., *Ai.* 227-32, 1199-1210: *El.* 823-35: 1058-69: *Oed. Col.* 510-21, 694-706; Eurip., *Med.* 846-55: *Phoen.* 1519-22: *Bacch.* 370-85, 519-36: *Iph. Aul.* 171-74: *Cycl.* 495-502: *Rhes.* 360-69; Aristoph., *Vesp.* 290-316: *Thesm.* 116-18, 123-25.

⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ – –
10 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Ἔγειρε· φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἥκει,
Ἴακχ', ὦ Ἴακχε,
νυκτέρους τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ.
φλογὶ φέγγεται δὲ λειμών·
5 γόνυ πάλλεται γερόντων·
ἀποσείονται δὲ λύπας
χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτούς,
ἱερᾶς ὑπὸ τιμᾶς.
σὺ δὲ λαμπάδι φέγγων
10 προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνθηρὸν ἕλειον δάπεδον
χοροποιόν, μάκαρ, ἥβαν.

Un sistema di ionici latini del poeta Laevius ci fu conservato dal grammatico Carisio. Esso è composto di due decametri, ed era il principio di un componimento, che aveva la forma esteriore di un'ala (πτερύγιον) ad imitazione di simili giocherelli alessandrini [1].

⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ – ⋀
⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ –

Vénus amoris áltrix, genetríx cuppiditátis,
mihi quaé diem serénum hilarula praépandere crésti op-
seculaé tuae ac minístrae.
étsi neutiquám quid
foret éxpavida gravís dura fera ásperaque facúltas
potuí dominio (ego) áccipere supérbo.

Intorno al decametro ionico di Orazio vedi pag. 423.

---

(1) Vedi L. Müller, *De re metr.*, p. 78 e 116; Bücheler, nei *Jahrbücher für Philol.* 1875, p. 306.

Metri composti. Epodi.

Il verso archilochio ha un incesso uniforme e pesante, di maniera che non fu quasi mai adoperato **κατὰ στίχον**. Ne abbiamo un esempio nel *fram.* 408 di Cratino già recato a pag. 439, ed uno in un epigramma di Teodoride, *Anthol.* XIII, 8; ma non è ripetuto più di due o tre volte. Solo in tempi di grande decadenza Prudenzio ne compose centosei di seguito; *Peristeph.* 13.

Il metro composto, che apparisce la prima volta in Archiloco, è l'unione di due membri di vario metro in un verso. Uno sviluppo ulteriore di questa forma è l'unione di due versi differenti in un periodo maggiore. I due versi hanno pure diversa grandezza, e il minore se precede l'altro dicesi προῳδός, se succede ἐπῳδός; da ciò anche questa maniera di composizione fu detta e p o d i c a, come l'altra formata da due versi di egual metro ma di varia estensione (vedi pag. 531). I primi esempi di epodi sono di Archiloco; Orazio lo imitò conservandoci varie forme, di cui non rimangono esempi greci. Ecco le varie forme di epodi a metri diversi:

Un trimetro giambico e una tripodia dattilica catalettica; Archil., *fr.* 89:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον ὦ Κηρυκίδη
ἀχνυμένη σκυτάλη.

Vedi anche *fr.* 104 e *Anacr.* 87. Con la tripodia come προῳδός; Archil., *fr.* 93:

τῇ μὲν ὕδωρ ἐφόρει
δολοφρονέουσα χειρί, τῄτέρῃ δὲ πῦρ.

Un esametro dattilico e un dimetro giambico formano un distico detto pitiambico, perchè l'esametro era detto anche πύθιος, ed è unito ad una serie giambica; Archil., *fr.* 84 e Hor., *Epod.* 14 e 15:

– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏓
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων
Nox erat et caelo fulgebat luna sereno
inter minora sidera.

Un esametro dattilico e un trimetro giambico formano un altro distico pitiambico; Critias, *fr.* 3:

– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏓
⏓ ⏑⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω
Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις.

Trovasi pure nell'*Antologia* (Hegesippus, Phalaecus) e in parecchie iscrizioni. Orazio in questo distico usò il giambo puro; *Epod.* 16;

Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit.

Vedi anche Terent. Maur. 124: Auson., *Profess. burdig.* 19, 1-6.

L'esametro dattilico e un itifallico o dimetro trocaico brachicataletto è in Euripide, *Androm.* 117-126:

Γνῶθι τύχαν, λόγισαι τὸ παρὸν κακὸν εἰς ὅπερ ἥκεις
δεσπόταις ἁμιλλᾷ.

L'esametro dattilico e un dimetro logaedico; Simonid., *Anthol.* XIII, 19.

Ἄνθηκεν τόδ' ἄγαλμα Κορίνθιος ὅσπερ ἐνίκα
– ⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ἐν Δελφοῖς ποτε Νικολάδας.

L'esametro dattilico e una pentapodia logaedica o falecio (trimetro brachicataletto?) è in Parmenon., *Anthol.* XIII, 18:

Χάλκεα ἔργα λέγοισθε θοῆς ἐπινίκια πώλου
ἥ τις κεντρομανῆ λαβοῦσα παῖδα
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –

Questo medesimo verso logaedico preceduto dal trimetro giambico; Theocr., *Epigr.* 16:

Θῦσαι τὸν ἀνδριάντα τοῦτον, ὦ ξένε,
σπονδᾷ καὶ λέγ' ἐπὴν ἐς οἶκον ἔνθῃς.

Il tetrametro trocaico e una serie logaedica; Theocr., *Epigr.* 17:

Ἅ τε φωνὰ Δώριος χὠνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν
– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ εὑρὼν Ἐπίχαρμος.

L'archilochio dattilico-itifallico col trimetro giambico catalettico; Archil., *fr.* 103:

Ποῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθείς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

Orazio unisce due distici in una quartina; *Carm.* 1, 4:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni
trahuntque siccas machinae carinas.
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis.

L'archilochio con un dimetro giambico acataletto; Phalaec., *Anthol.* XIII, 27:

> Φῶκος ἐπὶ ξείνης μὲν ἀπέφθιτο· κῦμα γὰρ μέλαινα
> ναῦς οὐχ ὑπεξήνεικεν οὐδ' ἐδέξατο.

L'archilochio ed una esapodia logaedica; *Anthol.* XIII, 28, in un epigramma che forse è di Bacchilide o di Simonide:

> Πολλάκι δὲ φυλῆς 'Ακαμαντίδος ἐν χοροῖσιν Ὧραι
> ἀνωλόλυξαν κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις.
> ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – –

Dell'archilochio unito ad un pentametro elegiaco havvi un esempio in un epitafio, *Corp. inscr. graec.* 1925. L'archilochio preceduto da due dimetri giambici catalettici è in Callimaco, *Epigr.* 41:

> ⏓ – ⏑ – ⏑ ⌞ –, ⏓ – ⏑ – ⏑ ⌞ –
> Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν
> 'Ακρίσιος τὸν νηὸν ἐδήματο, ταῦθ' ὁ Ναυκρατίτης.

L'archilochio asinarteto preceduto dal falecio è in Theocr., *Epigr.* 18:

> 'Ο μικκὸς τόδ' ἔτευξε τῇ Θρείσσᾳ
> Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ κήπέγραψε Κλείτας.

Il trimetro giambico e un verso elegiambo (p. 442) si trovano in Orazio, *Epod.* 11:

> Petti, nihil me sicut antea iuvat
> scribere versiculos amore percussum gravi.
> – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Un esametro dattilico con un verso iambelego (p. 441); Horat., *Ep.* 13:

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Jovem; nunc mare non silüae

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

In Sofocle, *Oed. Col.* v. 216 e segg., troviamo un distico formato di un membro dattilo-peonico seguìto da un anapesto, in continuità ritmica:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
λέγ', ἐπείπερ ἐπ' ἔσχατα βαίνεις.
ἀλλ' ἐρῶ; οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν·
μακρὰ μέλλετον· ἀλλὰ ταχύνετε, κτέ.

Uno sviluppo ulteriore della composizione epodica è la strofetta di tre versi in varie combinazioni. Si trova, per esempio, il distico elegiaco seguìto da un trimetro giambico; *Anth. Palat.* XIII, 13; due trimetri giambici e un esametro dattilico, ibid. XIII, 14. L'archilochio unito a due trimetri giambici, il primo acataletto e il secondo catalettico, è in Theocr., *Epigr.* 19:

Ἀρχίλοχον καὶ στᾶθι καὶ εἴσιδε τὸν πάλαι ποιητάν,
τὸν τῶν ἰάμβων, οὗ τὸ μυρίον κλέος
διῆλθε κἠπὶ νύκτα καὶ τότ' ἀῶ.

Anche gli archilochii dattilo-trocaici con anacrusi trovansi in varie combinazioni; per esempio, Arist., *Vesp.* 1518:

⏓, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – –
⏓, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏓, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – –

Ἄγ' ὦ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίου θεοῦ,
πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο καρίδων ἀδελφοί.

Simonide, *Anthol.* XIII, 11:

⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏓, ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

Τίς εἰκόνα τάνδ' ἀνέθηκεν; Δωριεὺς ὁ Θούριος.
οὐ 'Ρόδιος γένος ἦν; ναὶ πρὶν φυγεῖν γε πατρίδα,
δεινᾷ τε χειρὶ πολλὰ ῥέξας ἔργα καὶ βίαια.

Anche nei comici latini i versi composti, e principalmente i cretico-trocaici e i giambo-bacchiaci, ingrandendo i loro membri, diventano veri distici epodici. Veggansi, per esempio, queste combinazioni di tetrametri bacchiaci con dimetri giambici acataletti o catalettici: Plauto, *Capt.* 783:

⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑⏑ ⏓
⏑ ⏑́ ⏓ ⏑⏑ ⏑ ⊔́ –

Ad íllum modúm sublitum ós esse mi hódie
neque íd perspícere quívi.

Cas. IV, 4, 14:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏓ ⊔́ –
⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ –

Nunc pól demum égo sum líber
meúm corculúm, melculúm, verculum. heús te.

Rud. 919:

⏓ ⏑́ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ –

Paupértatem erí qui et meám servitútem
tolerárem opera haud parcús mea.

Men. 583:

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –
⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ –

Qui aut foénore aut periúriis
habént rem parátam, meus ést in queréllis.

Strofe Dattilo-trocaiche.

L'unione dell'itifallico con elementi dattilici, che è il carattere precipuo del verso archilochio, ricompare, ma in ristretta misura, nella lirica corale e nel drama. In generale la strofa dattilo-itifallica è breve, e tiene della semplicità dell'epodo archilochio. Il verso è chiuso dall'itifallico; ma gli altri elementi metrici sono trattati più liberamente che in Archiloco. Abbondano le tripodie e le pentapodie dattiliche, anche con anacrusi; nell'unione dei membri è spesso soppressa la tesi, sicchè ne risultano coriambi e cretici. L'unico esempio che resta nei poeti corali è la quinta ode olimpica, attribuita da Didimo a Pindaro. In questa il primo piede di regola è spondeo; l'itifallico chiude ogni verso, tranne il primo:

στροφή

– – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – – ∪ –
– – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – ∪ – ∪ – –
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – – ∪ – – ∪ – ∪ – ⏓

Ὑψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφάνων ἄωτον γλυκὺν
τῶν Οὐλυμπίᾳ, Ὠκεανοῦ θύγατερ, καρδίᾳ γελανεῖ
ἀκαμαντόποδός τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα.

ἐπῳδός

Ἵπποις ἡμιόνοις τε μοναμπυκίᾳ τε. τὶν δὲ κῦδος ἁβρὸν
νικάσαις ἀνέθηκε καὶ ὃν πατέρ' Ἄκρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν νέοικον ἕδραν.

La perdita degli esempi lirici è compensata in parte dal drama, in cui troviamo parecchie strofe dattilo-itifalliche;

per esempio, Arist., *Rane* 675-85 = 706-16: *Av.* 1313-22 = 1325-34: Eurip., *Andr.* 117-25 = 126-31:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ └─ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ └─ –
⏑ └─ └─ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ └─ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ └─ –

Ὦ γύναι, ἃ Θέτιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις
δαρὸν οὐδὲ λείπεις
Φθιὰς ὅμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν
εἴ τί σοι δυναίμαν
ἄκος τῶν δυσκλύτων πόνων τεμεῖν
οἵ σε καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνέκλῃσαν
τλάμον' ἀμφὶ λέκτρων
διδύμων ἐπίκοινον ἐοῦσαν ἀμφὶ παῖδ' Ἀχιλλέως.

Il drama ci conservò esempi non solo di strofe dattilo-itifalliche, ma anche di altre variamente composte di elementi dattilici e giambo-trocaici; per esempio, Esch., *Pers.* 864-70 = 871-78:

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏑ – ⏑ └─
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ └─ –

Ὅσσας εἷλε πόλεις πόρον οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχελωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρῃκίων ἐπαύλων.

Una semplice e bella strofa epodica è in Sofocle, nel parodo dell'*Oed. R.* 151-58 = 159-66:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
  – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
  – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
  Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων
  ἰήιε Δάλιε Παιάν,
ἀμφί σοι ἁζόμενος τί μοι ἢ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος·
εἰπέ μοι ὦ χρυσέας τέκνον ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα [1].

La strofa dattilo-trocaica ebbe più ampio svolgimento negli iporchemi, cioè negli allegri canti ballabili. Qui non v'è più la breve strofetta del tipo archilochio, ma i membri sono più estesi e più varie le loro combinazioni. Le lunghe spesso disciolte, le brevi contratte, la sincope, adattano il metro al carattere mimetico dell'iporchema e formano di queste strofe un genere particolare. Disgraziatamente poco rimane degl'iporchemi lirici ed abbiamo solo alcuni esempi del drama. Da principio l'iporchema non si scostava molto dalla semplicità della strofa archilochia, come si vede nei frammenti di Alcmano, *fr.* 1:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –

Μῶσ' ἄγε Μῶσα λίγεια, πολυμμελὲς
  αἰενάοιδε μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδειν.

---

(1) Vedi anche Esch., *Prom.* 425-36; Eurip., *Hippol.* 1102-41: *Androm.* 117-46, 274-308: *Med.* 990-1001: *Hec.* 905-52; Arist., *Av.* 737-52: *Pax.* 775-818.

I frammenti di Pratina, di Pindaro, di Simonide, di Bacchilide, quantunque scarsi, ci mostrano l'iporchema giunto a maggiore esplicazione. Sono preziose per noi le imitazioni del drama, quali troviamo, per esempio, nel coro degli Spartani e degli Ateniesi al termine della *Lysistrata*, v. 1247-1279, dove l'imitazione dell'iporchema spartano pare evidente dall'imitazione del dialetto. Così nell'ode della parabase degli *Uccelli*, v. 737-52=769-84, dove Aristofane, come al solito, prende per tipo un qualche lirico. Altri canti iporchematici sono nel canto ballabile a Tersicore, *Pax* 775-818, poi nelle *Rane* 675-85 e nelle *Vespe* 1518-27. L'iporchema dattilo-trocaico è raramente in corrispondenza antistrofica, perchè metro e melodia dovevano accompagnare pensieri e sentimenti che variavano rapidamente. Il tono gagliardo e vivace richiede per lo più il piede puro de' giambi e de' trochei e frequente scioglimento dell'arsi. All'opposto il dattilo contrae spesso le brevi secondo il tono che assume; ma ne' luoghi più concitati non è escluso nemmeno il proceleusmatico. Così nascono quei forti contrasti e quella rapida mutabilità di tono, onde il metro iporchematico piglia carattere suo proprio. Rechiamo qui l'ode degli *Uccelli* accennata sopra: v. 737-52=769-87:

– ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
10 ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Μοῦσα λοχμαία
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
ποικίλη μεθ' ἧς ἐγὼ νάπαισί τε καὶ κόρυφαῖς ἐν ὀρείαις
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ
5 ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω
σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ
10 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ
ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε-
βόσκετο καρπὸν· ἀεὶ φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν.
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ.

Nella Lisistrata vi sono i due iporchemi già ricordati, l'uno spartano, che ha carattere più grave, senza lunghe sciolte, tranne un proceleusmatico dopo uno spondeo; l'altro ateniese, assai più vivace e con molte arsi disciolte.

Iporchema Spartano; v, 1247-72:

– – – – – ∪ ∪ – ⊥ – ∪ ⌴ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ⌴ ⌴ –
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ ⌴ – ∪ ⌴ – ∪̇ – ∪
5 ⌴ ⌴ – ∪ – ∪̄
– ∪ – ∪ – ∪ ⌴ – ∪ – ∪̄ – ∪ ⊥
– –́ ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ –
– ∪̇ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –
∪ –́ ∪ – ∪̄ – ∪ ⌴ – ∪ –
10 ⌴ ⌴ – ∪ – ∪ ⌴ ⊥
– – – – – –
⊥ ∪ ∪ – ∪ ∪ – – ∪∪ ∪̇∪
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –
– – – – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –
15 – ∪ ∪ – – ∪ ⊥ ∪ ∪ – –
– ∪ – ∪̄ ⊥ ∪ – ∪̄ – ∪ – ∪ ⊥ ∪ –
– –́ ∪ ∪ ⌴ – ∪ ∪ ⌴ – ∪ – ∪ – ∪ ⏓

῞Ορμαον τὼς κυρσανίως, ὦ Μναμόνα, τάν τ' ἐμὰν
μῶαν, ἅτις οἶδεν ἀμὲ τώς τ' Ἀσαναίως
ὄκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ
πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα
5 τὼς Μήδως τ' ἐνίκων.
ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας ἄγεν ᾇπερ τὼς κάπρως
θάγοντας οἰῶ τὸν ὀδόντα· πολὺς δ'
ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἤνσει
πολὺς δ' ἀμᾶ καττῶν σκελῶν (ἀφρὸς) ἵετο.
10 ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως
τὰς ψάμμας τοὶ Πέρσαι.
ἀγρότερ' ῎Αρτεμι σηροκτόνε μόλε
    δεῦρο, παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς, ὡς συνέχῃς πολὺν ἀμὲ χρόνον, νῦν
15 δ' αὖ φιλία τ' αἰὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνθήκαισι καὶ τὰν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων
παυσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι δεῦρ', ὦ κυναγὲ παρσένε.

Vedi anche altro iporchema spartano v. 1296 e segg.
Iporchema Ateniese; v. 1279-94:

◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ –́ ◡ –
◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ –́ ◡ –
–́ ◡ ◡◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
5 ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ –́ ◡ –
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
◡́◡ ◡ – ◡ – ◡ –
– –́ ◡ – ◡ –
10 – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –́ ◡ –

Πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον ῎Αρτεμιν
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγε(σί)χορον Ἰήιον
εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται,
5 Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπί τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,
εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν

ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, ἣν ἐποίησε θεά Κύπρις.
ἀλαλαλαὶ ἰὴ Παιών·
αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
10 ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί·
εὐοῖ εὐοῖ εὐαῖ εὐαῖ.

Vedi altri canti iporchematici in Eurip., *Bacch.* 576: *Cycl.* 356 e 608; Pratinas, *fr.* 1.

Nella tragedia la strofa dattilo-trocaica ebbe forma e stile suo proprio da Euripide. Mentre nell'iporchema il trocheo prevale al dattilo, in Euripide questi due elementi sono giustamente contemperati. I metri predominanti sono le tetrapodie. Il trocheo scioglie spesso l'arsi, principalmente dove l'affetto è molto concitato; rara è la tesi irrazionale, come pure la contrazione delle brevi nel dattilo. L'anacrusi è più spesso bisillaba che monosillaba. Alcune strofe cominciano con l'esametro dattilico, il quale per la misura ciclica del dattilo corrisponde nell'estensione al trimetro giambico. Eurip., *Hippol.* 1120-30 = 1131-41:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑́ ⏑ ⊔ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
5 – ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏒
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – (⏑ ⏑ – ⏑ –́) ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏒ – ⏑ – ⏑ ⊔ –

Οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων,
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας
φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθάνας
εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς
5 ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον.
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς
δρυμός τ' ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων (ἐπέβας θεᾶς) μετὰ θῆρας ἔναιρεν
Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.

Semplicissima struttura ha la strofa dell'*Andromaca* 293-300=301-308:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –
⏑ – ⏑ – – – ⏑ –
⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –

Εἴθε δ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν
ἁ τεκοῦσα νιν μόρον
πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσαι λέπας,
ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ
βόασε Κασάνδρα κτανεῖν
μεγάλαν Πριάμου πόλεως λώβαν.
τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο
δαμογερόντων βρέφως φονεύειν;

Strofe Dattilo-Epitrite.

Primo autore della strofa dattilo-epitrita apparisce Stesicoro, dal quale ebbero nome alcuni versi, come:

lo stesichoreum trimetrum – ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – –
lo stesichoreum angelicum – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
lo stesichoreum encomiologicum – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –

Ma probabilmente non fu Stesicore l'inventore di questo ritmo: come nella materia egli s'attenne alla poesia aulodica dei νόμοι, è verisimile che ne abbia pure imitata la forma. S'incontrano traccie di versi dattilo-epitriti anche in Alceo, *fr.* 94, ed Anacreonte, *fr.* 70, il che vorrebbe dire che questa maniera di composizione era già diffusa a quei tempi.

Ad ogni modo nei frammenti dell'Elena e dell'Oresteia restano le prove che Stesicoro compose strofe dattilo-epitrite, tuttochè non abbiamo abbastanza per giudicare della loro struttura e prevalgano ancora le lunghe serie dattiliche. Rispetto all'estensione le strofe di Stesicoro, secondo Dionigi, *Comp. verb.* 16, pare che fossero eguali a quelle di Pindaro. Al carattere semiepico dei componimenti di Stesicoro sembra adattato il tono tranquillo del dattilo-epitrito, che col doppio elemento dattilico e trocaico rappresentava anche nella forma un genere di mezzo fra l'epico e il lirico. Così, per esempio, il *fr.* 26 :

– ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος·
– ⏑ – – – ⏑ – – – οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσέλμοις
– ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – οὐδ' ἵκεο πέργαμα Τροίας.

Il cultore più grande della composizione dattilo-epitrita è Pindaro. In questo metro è quasi la metà de' suoi epinicii [1], e buona parte dei frammenti d'inni, προσόδια, threnoi, ditirambi, scogli, peani. Solo nell'iporchema non si trova, perchè la sua natura rendevalo inetto al ballo. Nei canti dattilo-epitriti i pensieri procedono tranquilli, pacati, nella contemplazione ideale delle leggi eterne, è per così dire nella trasfigurazione del mondo eroico, in cui vive il poeta. In questo metro si riflette il suo spirito vigoroso e bene equilibrato, che guarda le cose umane dall'alto e riposa sopra la salda base della tradizione e della giustizia eterna. A questo equilibrio morale risponde la struttura della strofa, semplice, chiara, e la lingua giustamente contemperata di elementi epici e dorici. Questo carattere generale delle strofe pindariche ammette per altro molte varietà; le une più

(1) *Ol.* 3, 6, 7, 8, 11, 12: *Pyth.* 1, 3, 4, 12: *Nem.* 1, 2, 5, 9, 11: *Isth.* 1, 3, 4, 5.

gravi e più sublimi, come, per esempio la prima pitica, hanno maggiore audacia di stile e d'imagini, periodi lunghi, l'epitrito che termina con lo spondeo; altre più leggiere, come la quarta istmica, hanno periodi minori e l'epitrito terminato spesso con sillaba breve. I versi più comuni di Pindaro sono di due membri, περίοδοι δίκωλοι. Solo un quarto è maggiore di trentadue tempi, che secondo gli antichi è la massima estensione del μέτρον, oltre la quale il verso era detto da essi ὑπέρμετρον.

Alcune strofe di Pindaro hanno l'impronta dell'antica semplicità di Stesicoro; per esempio, la terza Olimpica:

Τυνδαρίδαις δὲ φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ
κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι
Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις ἀκαμαντοπόδων
ἵππων ἄωτον. Μοῦσα δ' οὕτω μοι παρεστάκει νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Qui il ritmo corre continuato per i primi quattro versi, senza interruzione di pause e senza alcuna sillaba artificialmente allungata. L'anacrusi rende ancor più serrata questa unione, che si chiude al penultimo verso; l'ultimo è come l'ἐπῳδός del precedente periodo melodico. Tanta semplità di struttura è però molto rara. Nel maggior numero dei componimenti dattilo-epitriti la strofa si divide in periodi minori, fra i quali le misure ritmiche sono spesso come altrettanti punti di riposo. Nella prima pitica sono chiaramente indicati tre periodi:

c – ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏗
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ – –

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον, τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν
ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχεις ἐλελιζομένα,
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις
ἀενάου πυρός· εὕδει δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετὸς ὠκεῖ-
αν πτέρυγ' ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις.

In altre strofe il termine del periodo è indicato dalla pausa ritmica combinata con la pausa di senso; in altre finalmente dal ritorno di certe figure metriche, per esempio nella dodicesima ode pitica da un verso epitrito, che chiude la serie dattilica:

a – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏓
b – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏓
c – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏓
d – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – –

Αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων,
Φερσεφόνας ἕδος, ἅ τ' ὄχθαις ἔπι μηλοβότου
ναίεις Ἀκράγαντος ἐύδματον κολώναν, ὦ Fάνα,
ἵλαος ἀθανάτων ἀνδρῶν τε σὺν εὐμενείᾳ
δέξαι στεφάνωμα τόδ' ἐκ Πυθῶνος εὐδόξῳ Μίδᾳ,
αὐτόν τε νῦν Ἑλλάδα νικάσαντα τέχνα, τάν ποτε
Παλλὰς ἐφεῦρε θρασειᾶν Γοργόνων
οὔλιον θρῆνον διαπλέξαις Ἀθάνα.

Qualche rara volta la strofa dattilo-epitrita comincia o termina con qualche serie logaedica; per esempio, *Nem.* 8, comincia con un ferecrazio:

Ὥρα πότνια, κᾶρυξ Ἀφροδίτας ἀμβροσιᾶν φιλοτάτων,
ἅτε παρθενηίοις παίδων τ' ἐφίζοισα γλεφάροις,
τὸν μὲν ἁμέροις ἀνάγκας χερσὶ βαστάζεις, ἕτερον δ' ἑτέραις.
ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέντα πρὸς ἔργον ἕκαστον
νῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύνασθαι.

Vedi anche *Ol.* 13 e *Nem.* 10.

La strofa dattilo-epitrita fu trattata anche dagli altri poeti lirici, Simonide, Bacchilide, Timocreonte, Filosseno. Simonide, a giudicare dai frammenti [1], usò il dattilo-epitrito assai meno di Pindaro. Forse al carattere mite e soave di questo poeta mal s'adattava la gravità dell'epitrito. Per buona ventura un'intera strofa che rimane di lui, *fr.* 57, ci offre un saggio della sua maniera:

Τίς κὲν αἰνήσειε νόῳ πίσυνος Λίνδου ναέταν Κλεόβουλον
ἀενάοις ποταμοῖσιν ἄνθεσί τ' εἰαρινοῖς
ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
καὶ θαλασσαίαισι δίναις ἀντι(τι)θέντα μένος στάλας.
ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω· λίθον δὲ
καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι· μωροῦ φωτὸς ἅδε βουλά.

La strofa nella sua struttura non differisce dalle pindariche,

(1) Accennano a composizione dattilo-epitrita i *framm.* 7 e 8; degli incerti: 17, 65, 66, 70, 71.

ed ha di notevole soltanto la chiusa con l'itifallico, ammesso poi anche dai tragici. Seguendo la lezione ἀντιθέντα avrebbesi pure il fatto singolare di un membro logaedico a mezza strofa, laddove in Pindaro non si trovano logaedi che in principio e in fine. Perciò il Westphal propose la lezione ἀντιτιθέντα, il Bergk ἀντία θέντα. Del resto la differenza, anzichè nella forma metrica, vuolsi cercare piuttosto nel colorito e nel tono generale, grave, elevato, sereno in Pindaro, mite, soave, grazioso in Simonide.

Il poeta che, dopo Pindaro, amò più il dattilo-epitrito è Bacchilide. De' suoi quaranta frammenti d'inni, peani, προσόδια, epinicii, erotici, scogli, tre quarti sono in questo metro. Tre strofe restano intere, e sono della maniera pindarica così nella forma degli elementi che nella euritmia del costrutto. Ma nel tono manca lo slancio e la sublimità maestosa di Pindaro, ed havvi maggiore conformità con Simonide nella grazia della forma e nella mite serenità dell'animo. È semplicissima la strofa dei canti d'amore; per esempio, quella del *fr.* 27 è composta di tre versi, ciascuno formato di una tripodia dattilica e di un epitrito, e di un quarto verso che è un trimetro epitrito:

Ἀμμιγνυμένα Διονυσίοισι δώροις.
ἀνδράσι δ' ὑψοτάτω πέμπει μερίμνας·
αὐτίχ' ὁ μὲν πόλεων κρήδεμνα λύει,
πᾶσι δ' ἀνθρώποις μοναρχήσειν δοκεῖ.

Strofe maggiori e più artificiose si trovano nei generi lirici più elevati. Il frammento di un peana n. 13 è la maggiore di cui resti esempio, tanto che è incerto se abbiasi a dividere in una strofa ed un epodo o riguardarsi come una strofa unica :

– –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ –
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
5 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
Λ̄ ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
– –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏓
10 – ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ — – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – –

Τίκτει δέ τε θνατοῖσιν εἰράνα μεγάλα
πλοῦτον (καὶ) πολυγλώσσιων (τ') ἀοιδᾶν ἄνθεα
δαιδαλέων τ' ἐπὶ βωμῶν θεοῖσιν αἴθεσθαι βοῶν
ξανθᾷ φλογὶ μῆρα τανυτράχων τε μήλων
5 γυμνασίων τε νέοις αὐλῶν τε καὶ κώμων μέλειν.
ἐν δὲ σιδαροδέτοις πόρναξιν αἰθᾶν
ἀραχνᾶν ἱστοὶ πέλονται·
ἔγχεα τε λογχωτὰ ξίφεά τ' ἀμφάκεα δάμναται εὐρώς·
χαλκεᾶν δ' οὐκ ἔστι σαλπίγγων κτύπος·
10 οὐδὲ συλᾶται μελίφρων ὕπνος ἀπὸ βλεφάρων,
ἀμὸν ὅς θάλπει κέαρ συμποσίων δ' ἐρατῶν
βρίθοντ' ἀγυιαί, παιδικοί θ' ὕμνοι φλέγονται.

Di Timocreonte, l'iroso avversario di Temistocle, restano alcuni frammenti, tra cui un intero epodo in dattilo-epitriti, dove sfoga la sua bile contro l'odiato nemico. Anche fra i poeti ditirambici troviamo reliquie di composizione dattilo-epitrita in Melanippide *fr.* 1 e 2 e nel *Deipnon* di Filosseno. L'antico ditirambo, che in origine forse non aveva ancora quel carattere orgiastico che prese dappoi, era in dattilo-epitriti. Perciò anche i poeti ditirambici di nuovo stile conservarono per tradizione il dattilo-epitrito, ma gli diedero espressione affatto diversa. Melanippide scioglie spesso le arsi dell'epitrito, il che non s'era usato mai. Filosseno nel *Deipnon* adopera molte tripodie dattiliche in una serie

monotona, o qua e là frappone qualche epitrito; inoltre scioglie liberamente le lunghe del trocheo e contrae le brevi del dattilo.

La tranquilla gravità dei dattillo-epitriti non era conforme al tono patetico della tragedia, e perciò furono usati poco, e solo in certi luoghi, dove il poeta cerca un po' di tregua all'agitazione degli animi. In Eschilo li troviamo solo nel *Prometeo*, che si distingue dalle altre sue tragedie per varie particolarità metriche, ed è meno discosto dalla maniera di Sofocle e di Euripide. Esclusi dalle parti più appassionate del drama, cioè dalle monodie e dai canti alternati fra il coro e gli attori (κομμοί, κομματικά) i dattilo-epitriti si usarono solo nei cori propriamente detti (πάροδοι, στάσιμα) e come iporchemi a mezzo un episodio. E poichè i logaedi andarono sempre più guadagnando nei cori dramatici, i dattilo-epitriti si trovano piuttosto nelle prime che nelle ultime tragedie di Sofocle e di Euripide [1]. Dove si trovano, non durano per solito in tutto il canto, ma nella prima strofa od antistrofa, e dopo il coro suol passare a forme più appassionate. Le regole di composizione sono in generale quelle stesse dei lirici, ma con una impronta meno grave, che si scorge nella chiusa con l'itifallico, come nel citato esempio di Simonide, e nelle serie logaediche frammiste alle dattilo-epitrite. L'itifallico trovasi già nel secondo stasimo del *Prometeo*, v. 526-35 = 536-44, dove la strofa incomincia con un breve προῳδικόν. La quarta sillaba dell'epitrito è usata anche breve:

(1) Nel parodo: Soph., *Ai.* 172-93: *Trachin.* 94-111. Negli stasimi: Esch., *Prom.* 425-36, 526-60, 887-900; Soph., *Oed. R.* 1086-97: *Oed. Col.* 1080-84: *Trachin.* 497-516: *Tereus. fr.* 529 e 532: *Oenomaus, fr.* 432; Eurip., *Med.* 410-30, 627-42, 824-45, 976-89: *Andr.* 766-801, 1010-47: *Hec.* 943-52: *El.* 859-79: *Troad.* 795-859: *Phaet., fr.* 781, 903: *Rhes.* 224-41. Negli iporchemi: Eurip., *El.* 859-65 = 873-79.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – ⏕ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – ⏕ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ –́ ⏕ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ ⌞ –

Μηδάμ' ὁ πάντα νέμων
θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀντίπαλον Ζεύς
μήθ' ἐλινύσαιμι θεοὺς ὁσίαις θοίναις ποτινισσομένα
βουφόνοις, παρ' Ὠκεανοῦ πατρὸς ἄσβεστον πόρον
μήδ' ἀλίτοιμι λόγοις·
ἀλλά μοι τόδ' ἐμμένοι καὶ μήποτ' ἐκτακείη.

La chiusa dell'itifallico si trova pure in Eurip., *Med.* 420 e 430: 634 e 642: 982 e 989: *Androm.* 777-779: *Rhes.* 232-241.

Nell'*Aiace* di Sofocle la strofa comincia con un verso dattilico e si chiude con un gliconeo, v. 172-82 = 183-93:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏕
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
5 – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Ἦ ῥά σε ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις, ὦ μεγάλα φάτις, ὦ
μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς, ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,
ἤ πού τινος νίκας ἀκάρπωτον χάριν,
ἤ ῥα κλυτῶν ἐνάρων
5 ψευσθεῖσ', ἀδώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις;
ἢ χαλκοθώραξ ἤ τιν' Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχαναῖς ἐτίσατο λώβαν.

Vedi un'altra clausola logaedica in Eurip., *Med.* 834 e 845.

Epitriti e logaedi sono liberamente uniti nel secondo stasimo dell'*Edipo a Colono*, v. 1044-59 = 1060-71:

a	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –	Εἴην ὅθι δαΐων
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –	ἀνδρῶν τάχ' ἐπιστροφαὶ
	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –	τὸν χαλκοβόαν Ἄρη
	– –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –	μίξουσιν ἢ πρὸς Πυθίαις
	– –́ ⏑ ⏑ ⌴ –	ἢ λαμπάσιν ἀκταῖς
b	– –́ ⏑ ⌴ – ⏑ ⏑ –	οὗ πότνιαι σεμνὰ τιθη-
	– –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⌴	νοῦνται τέλη θνατοῖσιν, ὧν καὶ χρυσέα
	–́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓	κλῃς ἐπὶ γλώσσᾳ βέβακε
	–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⌴	προσπόλων Εὐμολπιδᾶν·
c	– – – ⏑ – ⏑ ⏑ –	ἔνθ' οἶμαι τὸν ἐγρεμάχαν
	– ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ –	Θησέα καὶ τὰς δυστόλους
	– –́ ⏑ ⏑ – –	ἀδμῆτας ἀδελφὰς
	⌴ ⌴ – ⏑ – – – ⏑ ⌴	αὐτάρκη τάχ' ἐμμίξειν βοᾷ
	– ⏑ ⏑ – –	τούσθ' ἀνὰ χώρους.

Nelle tragedie, e principalmente in quelle di **Euripide**, si trovano pure alcune strofe, che cominciano in modo grave e tranquillo con versi dattilo-epitriti, e poi continuano in tono più vivace con dattilo-trochei; per esempio, *Androm.* 1010-17 = 1018-25:

– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⌴ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⌴ – ⏑ ⌴ – ⏑ – ⏑ ⌴ –

Ὦ Φοῖβε, πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καὶ πόντιε κυανέαις
ἵπποις διφρεύων ἅλιον πέλαγος
τίνος οὕνεκ' ἄτιμον ὀργάναν χέρα τεκτοσύνας Ἐνυαλίῳ δοριμήστορι προσθέν-
τες τάλαιναν τάλαιναν μεθεῖτε Τροίαν.

Ibid. 1027-36 = 1037-46:

⏑ –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ ⌴ –
⏑ –́ ⏑ ⌴ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 – ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⌴ – ⏑ – – – ⏑ –
– –́ ⏑ ⌴ – ⏑ ⌴ – ⏑ –

Βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις·
αὐτὰ δ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτῳ
πρὸς τέκνων ἀπηύρα·
θεοῦ θεοῦ νιν κέλευσμ' ἐπεστράφη
5 μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθεὶς
Ἀγαμεμνόνιος κέλωρ
ἀδύτων ἐπιβὰς ἔκτανεν ματρὸς φονεύς·
ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;

Il dattilo-epitrito ha un carattere diametralmente opposto alla vivacità comica, e perciò non poteva essere metro proprio della comedia. Senonchè i poeti comici trattarono per canzonatura anche i generi più gravi, e perciò usarono anche il dattilo-epitrito nelle parodie di componimenti in questo metro. La serietà della forma faceva qui un contrasto veramente burlesco con la festività del contenuto; tanto più che usavasi cominciare con qualche verso già conosciuto di poeta lirico o dramatico, e passare subito a mettere in ridicolo una persona qualsifosse, che poteva anche trovarsi presente. Così la seconda parabase dei *Cavalieri* comincia con un verso d'un προσόδιον di Pindaro, *fr.* 2, e poi ride della fama di Thumantis e della voracità di Cleonimo. Nella prima parabase della *Pace* la canzonatura di Carcino e di Melantio, pessimi cantori, comincia con una invocazione di Stesicoro alla Musa. Anche Aristofane usa l'itifallico, ed unisce l'epitrito a periodi di metro diverso; ma quando vuole, sa comporre strofe di stampo schiettamente pindarico; per esempio, *Eccles.* 571-81:

–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Λ̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
5 –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –̇
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ ⊔ –

Νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν
ἔρχεται γνώμης ἐπίνοια, πολίτην δῆμον ἐπαγλαϊοῦσα
5 μυρίαισιν ὠφελίαισι βίου, δηλοῦν ὅ τί περ δύναται.
καιρὸς δέ· δεῖται γάρ τι σοφοῦ τινος ἐξευρήματος ἡ πόλις ἡμῶν.
ἀλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
μισοῦσι γὰρ ἢ τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.

È singolare la struttura della strofa epitrita nelle *Vespe*, 273-80=281-89, che incomincia e finisce con ionici:

⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –   Τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνετ' ἄρ' ἡμῖν
⏑ ⏑ – –̇ ⏑ ⏑ – –   ὁ γέρων οὐδ' ὑπακούει
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔   μῶν ἀπολώλεκε τὰς
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   ἐμβάδας ἢ προσέκοψ' ἐν
– ⏑ – – – ⏑ – –   τῷ σκότῳ τὸν δάκτυλον που,
– ⏑ ⊔ – ⏑ – –   εἶτ' ἐφλέγμημεν αὐτοῦ
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – –   τὸ σφυρὸν γέροντος ὄντος;
– ⏑ – – – ⏑ – –   καὶ τάχ' ἂν βουβωνιῴη
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –   ἦ μὴν πολὺ δριμύτατός γ' ἦν τῶν παρ' ἡμῖν
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓   καὶ μόνος οὐκ ἂν ἐπείθετ'
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   ἀλλ' ὁπότ' ἀντιβολοίη
– ⏑ – – – ⏑ – –   τις κάτω κύπτων ἂν οὕτω,
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏓   λίθον ἕψεις ἔλεγεν.

CAPO XIII.

Il Dochmio.

La trattazione del dochmio, che apparisce soltanto nel drama greco, fu riservata a quest'ultima parte, sia perchè fra tutti i soggetti della metrica è fra i più difficili e controversi, sia perchè la sua importanza si manifesta principalmente nell'insieme d'una composizione lirica. E invero il dochmio non è un piede, ma un ritmo (δόχμιος, ῥυθμὸς δοχμιακός) e un ritmo molto appassionato e capace d'una grande varietà di forme. La sua figura metrica principale è questa:

⏑ – – ⏑ –   φίλοι ναυβάται,

ma poi ogni lunga può essere sciolta in due brevi, e ogni breve sostituita dalla lunga irrazionale. I dochmii con le due brevi pure sono detti δόχμιοι κριτικοί, quelli con una o ambedue le brevi irrazionali δόχμιοι ἄλογοι. Il dochmio sarà pertanto rappresentato più esattamente da questo schema:

⏒ ⏖ ⏖ ⏒ ⏖

il quale sviluppato in tutte le sue combinazioni dà origine a trentadue forme possibili [1]. Non di tutte per altro si trovano esempi, e tra quelle usate alcune sono molto comuni, altre più o meno rare.

---

(1) Vedi il Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum græcorum.*

Recheremo qui le varie forme del dochmio di cui si trovano esempi certi, distribuendole in quattro categorie:

la prima comprende quelle forme, nelle quali nessuna lunga è sciolta in due brevi:

⏓ – – ⏓ –

la seconda quelle forme in cui soltanto la prima lunga sia sciolta:

⏓ ⏑⏑ – ⏓ –

la terza quelle forme nelle quali sono sciolte altre lunghe oltre alla prima:

⏓ ⏑⏑ ⏕ ⏓ ⏕

la quarta quelle forme nelle quali sia sciolta qualche lunga ad eccezione della prima:

⏓ – ⏕ ⏓ ⏕

Il motivo di questa divisione sta in ciò, che dopo la forma principale ⏑ – – ⏑ – quelle più comunemente usate hanno sciolta in due brevi soltanto la prima lunga; appresso vengono quelle, che oltre alla prima hanno sciolta anche un'altra lunga; finalmente le più rare sono quelle in cui qualche lunga sia sciolta senza la prima:

1	⏑ – – ⏑ –	νέμων εἰκότως
2	– – – ⏑ –	ἐν γᾷ τᾷδε φεῦ
3	⏑ – – – –	τί μ' οὐκ ἀνταίαν
4	– – – – –	ἔχθεις 'Ατρείδας
5	⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	ἀναβοάσομαι
6	– ⏑⏑ – ⏑ –	μή σε λάθῃ θεῶν
7	⏑ ⏑⏑ – – –	μεσολαβεῖ κέντρῳ
8	– ⏑⏑ – – –	ἐν καθαρῷ βῆναι

9	∪ ∪∪ ∪∪ ∪ –	ἔδραμε κροκοβαφής
10	– ∪∪ ∪∪ ∪ –	ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς
11	∪ ∪∪ ∪∪ – –	κακόποτμον ἀραίαν
12	– ∪∪ ∪∪ – –	ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον
13	∪ ∪∪ – ∪ ∪∪	ἔκανον ὦ μέλεος
14	– ∪∪ – ∪ ∪∪	τὸν καταρατότατον
15	∪ ∪∪ – – ∪∪	ὅτε τε σύριγγες ἐ-
16	∪ ∪∪ ∪∪ ∪ ∪∪	ἐπιπλόμενον ἄφατον
17	– ∪∪ ∪∪ ∪ ∪∪	τᾶς πάρος ἔτι χάριτος
18	∪ ∪∪ ∪∪ – ∪∪	γένος ἄγονον αὐτίκα
19	∪ – ∪∪ ∪ –	τίς δ'ἂν φιλοπόνων
20	– – ∪∪ ∪ –	εἴθ' αἰθέρος ἄνω
21	∪ – – ∪ ∪∪	λεόντων ἔφεδρε
22	– – – ∪ ∪∪	τοὐμὸν τίς, τίς ἔτλα
23	∪ – – – ∪∪	τί δ' ἡ τοῦ χάλκεο-
24	∪ – ∪∪ ∪ ∪∪	θεὸς τότ' ἄρα τότε
25	– – ∪∪ – ∪∪	ἢ τὰ Λακεδαιμόνι-

Nella prima categoria la forma razionale è molto comune, le irrazionali molto rare. La 2) Esch., *Eum.* 781; Soph., *Ant.* 1275, 1276, 1311, 1317, 1321. La 3) e 4) *Ant.* 1307, 1341: *Phil.* 1395, 510. Euripide ammette più spesso le forme irrazionali; per esempio, la forma 4) *Andr.* 860: *Bacch.* 985,1005, 1160: *Hel.* 676, 685: *Erc, fur.* 917, 1064: *Hippol.* 814: *Hec.* 1058, 1060, 1061, 183, 191, 194. La forma 2) trovasi più volte corrispondere fra strofa e antistrofa alla forma razionale; per esempio, Soph., *Oed. C.* 836 = 877:

∪̄ – – ∪ –, ∪ ∪∪ – ∪ –
εἴργου. σοῦ μὲν οὗ τάδε γε μωμένου.
δοκῶ. τάνδ' ἄρ' οὐκέτι νεμῶ πόλιν.

Nella seconda categoria le forme 5) e 6) sono tanto frequenti quanto la forma 1) e possono corrispondere e fra di loro e con questa. Non così le forme 7) e 8), le quali però

s'incontrano più spesso che quelle irrazionali della prima categoria, non tanto in Eschilo e in Sofocle, quanto in Euripide. Esse possono corrispondersi fra loro e con le altre due forme di questa categoria, laddove corrispondono assai di rado ad una forma della prima categoria (*Phil.* 359 = 511: *Trachin.* 1041 = 1023).

Tra le forme della terza categoria la 9) è usata con eguale frequenza dai poeti dramatici. Essa può stare in corrispondenza con le altre due forme razionali di questa categoria, cioè 13) e 16), ed anche col dochmio della seconda categoria. Le forme 13) e 16) sono rare in Eschilo e Sofocle; più frequenti in Euripide. Le forme irrazionali di questa classe sono molto rare e fra nove combinazioni ci mancano esempi di tre.

Le forme della quarta categoria sono rarissime, e quasi tutte razionali. La meno rara è la forma 19); per es., Esch., *Sept.* 87, 127: *Eum.* 791, 873: *Pers.* 658, 665: *Prom.* 574; Soph., *Ai.* 879, 925; Eur., *Hippol.* 593, 840, 815; *Hel.* 654: *Jph. T.* 840: *Or.* 158. Di dodici combinazioni, che ammetterebbe questa categoria ci mancano esempi di cinque.

Quando vien sciolta la prima lunga del dochmio s'applica la regola stessa che vale per i versi dattilo-anapestici e cretici « vocalis ante vocalem corripitur »; per esempio, Esch., *Eum.* 255:

ὅρᾰ ὅρᾱ μάλ' αὖ | λεῦσσέ τε πάντα μή
⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Soph., *Ant.* 1288:

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –
αἰαῖ ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξειργάσω.

Della stessa regola applicata allo scioglimento delle altre lunghe abbiamo due soli esempi a me noti; Soph., *Oed. R.* v. 662 e 1350.

Tra le varie forme del dochmio quelle che incominciano col dattilo e con le tre brevi amano stare in principio dei periodi; quelle senza lunghe sciolte ed anche con la seconda tesi irrazionale si trovano più spesso al termine del periodo, che in tal modo si chiude in tono più grave e tranquillo. Così Quintiliano, 9, 4, 97 poteva dire con ragione: « stabilis (dochmius) in clausulis et severus »; Arist., *Plut.* 639:

⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ἀναβοάσομαι | τὸν εὔπαιδα καὶ
⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – μέγα βροτοῖσι φέγ|γος Ἀσκλήπιον.

V'hanno però troppe eccezioni perchè se ne possa fare una regola.

Rispetto all'ultima lunga è da notare, che mentre negli altri ritmi il periodo non termina mai con due brevi, nel dochmio, come nel peone, l'ultima lunga si trova sciolta, non solo quando il dochmio è strettamente congiunto al dochmio seguente, ma pur quando havvi una pausa di senso; per esempio, Soph., *Ant.* 1319:

⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑
ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος.

Il vero valore ritmico del dochmio è una delle questioni più oscure e più avviluppate della metrica greca; di quelle che meno promettono una soluzione soddisfacente. In questa ricerca troviamo ben poco aiuto negli antichi [1]. Quando la metrica era ridotta ad una semplice dottrina di sillabe e di quantità senza verun significato ritmico, il dochmio venne definito un monometro antispasto ipercataletto [2], cioè un'ar-

(1) Vedi W. Kühne, *De dochmio quid tradiderint veteres*. Halis 1863.
(2) Hephaest., 33; Schol.-Hephaest., 185, Etym. M. s. v. δοχμιακός; Tricha, 286; Plotius, 2657; Mar. Victor., 2534; Caes. Bassus, 2667.

ritmia aggiunta ad un'altra arritmia. Havvi però memoria di una teoria più antica, secondo la quale il dochmio sarebbe composto di un giambo ed un cretico, ovvero di un bacchio e di un giambo:

⏑ –, – ⏑ –   ⏑ – –, ⏑ –

Di queste due parti una per gli antichi stava naturalmente in arsi, l'altra in tesi [1].

Ammettere un'alternativa di battute da tre e da cinque tempi contraddirebbe al senso ritmico più elementare. Non di meno quella divisione degli antichi pose i moderni sulla via di cercare il valore ritmico del dochmio, considerandolo come un membro catalettico, che troverebbe il suo compimento nella pausa o nella τονή. Il Westphal lo considera come una dipodia bacchiaca

⏑ ⏑́ –, ⏑ – ∧

il Brambach come una tripodia giambo-trocaica

⏑ –, – ⏑, – •

il cui valore ritmico sarebbe poi

⏑: ⏑́, – ⏑, – ∧   ovvero   ⏑́ –, – ⏑, – ∧

Secondo il Westphal la percussione cadrebbe sulla prima lunga o sulla prima delle due brevi che stanno in sua vece

⏑ ⏑́ – ⏑ –, ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –

(1) Quintil., 9, 4, 47; Arist., p. 39 (Meibom); Schol. Hephaest. A, c. 10, p. 185 ed Etym. M., l. c. Lo Schol. Aristoph., *Av.* 737 lo dice κῶλον παιωνικόν. Lo Schol. Esch., *Sept.* v. 113 e 128 ῥυθμὸς ὀκτάσημος, ma non lo divide, soggiungendo: βαίνονται γὰρ οἱ ῥυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται.

Qualora il dochmio avesse costantemente la sua forma principale, la misura tripodica sarebbe forse preferibile alla dipodica, perchè questa non solo ci rimette nella incertezza sul valore ritmico del bacchio, ma in una ritmopea continuata induce la necessità della pausa dopo ciascun dochmio:

⏑: –́ – ⏑, – ⋀̄ ⏑, –́ – ⏑, –

laddove la tripodia non la richiede; per esempio:

⏑: ⏗́, – ⏑, – ⏑, ⏗́, – ⏑, –

Nè vi sarebbe difficoltà ad accettare questa misura anche nella forma 6), che è pur tanto frequente, escludendo l'anacrusi e cominciando col dattilo ciclico:

–́⏑ ⏑, – ⏑, ⏗, –́⏑ ⏑, – ⏑, –

Ma la difficoltà incomincia nelle altre forme. Anzi tutto è da notare che ogni lunga del dochmio può essere sostituita da due brevi; nessuna pertanto ha in sè il carattere di μακρὰ τρίσημος, la quale di regola non vien sciolta mai, e i pochissimi esempi, che pur si trovano in altri ritmi, non possono fare autorità per il dochmio, dove lo scioglimento è così frequente. Dove adunque sarebbevi posto per una pausa in quei dochmii, che terminano con due brevi a mezza parola? come, per esempio, Eurip., *Hel.* 650 e *Iph. Taur.* 871:

⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑
παρὰ δ' ὀλίγον ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον.

Per togliere questa difficoltà il Vogelmann [1] ammette nelle

---

(1) *Ueber Taktgleichheit, mit besonderer Berücksichtigung des Dochmius.*

due brevi che sostituiscono una μακρὰ τρίσημος il valore di un tempo e mezzo. L'asserzione non è dimostrata abbastanza e se dobbiamo giudicare col nostro senso, una battuta di tre ottavi rappresentata da due note di ugual durata è poco tollerabile, come quella che rompe il ritmo di tre con una battuta di due ottavi. Ora come si potrà per esempio ridurre a tripodie col valore ritmico delle precedenti le forme 3) 4) 5) 7), ecc.? Appresso dobbiamo considerare che spesso fra strofa e antistrofa si corrispondono forme diverse, il che sembra escludere che l'ictus possa cadere sopra sillabe differenti. Così quando troviamo la corrispondenza tanto frequente delle due forme:

– ◡ ◡ – ◡ – e ◡ ◡◡ – ◡ –

e l'altra più rara tra le forme

– ◡ ◡ – ◡ – e ◡ – – ◡ –

saremo costretti ad ammettere in ambedue l'ictus sulla prima, ancorchè debba cadere sulla sillaba che in ogni altro metro varrebbe come anacrusi. Il Christ, a spiegare questa corrispondenza, e osservando che la prima lunga vien sciolta incomparabilmente più spesso della seconda, pone la percussione principale del dochmio sopra la seconda lunga, lasciando in anacrusi le sillabe precedenti

◡ ◡◡ –́ ◡ –.

Queste avrebbero però una percussione secondaria, e nulla impedirebbe di porla sulla prima breve, osservando altresì come spesso nel dochmio che incomincia col peone la prima sillaba abbia l'accento; per esempio, Eurip., *Hipp.* 871:

τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον.

Tutta questa diversità di opinioni ci avverte che la que-

stione ha fatto pochi passi. Dopo tante ricerche non possiamo ancor affermare nulla di certo sulla natura ritmica del dochmio, e siamo al punto in cui trovavasi lo Scoliaste di Eschilo, allorchè non divideva il dochmio, « perchè i ritmi si battono e non si dividono ». Però questa distinzione che gli antichi facevano tra ritmo e metro, anche se fu da essi esagerata, appunto perchè ignoravano il valore ritmico di molte forme metriche, nondimeno ha un lato di di verità che potrebbe accostarci al giusto apprezzamento del dochmio. E invero alle parole ora citate dello Scoliaste aggiungiamo quanto dice Cicerone nel capo 55 dell'*Oratore* già citato a p. 476, cioè che, tolto il canto, spesso la poesia lirica pareva prosa, e poi Mario Vittorino I, 11, 11 « inter pedem et rhythmum hoc interest, quod pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit, non enim gradiuntur mele pedum mensionibus sed rhythmis fiunt ». A questi passi potremmo aggiungerne altri molti [1] i quali tutti, parmi, non possono voler significare altro che questo: nei metri il ritmo è rappresentato perfettamente dalla forma del verso, perchè gli accidenti ritmici l'adattano a quelli della parola: nei ritmi il canto domina la parola in maniera, che gli accidenti ritmici possono non corrispondere agli elementi della parola, ma la percussione può cadere sopra una breve ed anche a metà d'una lunga. Così io credo che il ritmo dochmiaco potrebbe corrispondere ad una battuta di tempo ordinaria di questa forma:

avrebbe dunque quella che nella musica moderna si chiama sincope, cioè quel contrasto pieno d'effetto tra la divisione

(1) Vedi il Feussner, *De antiquorum metrorum et melorum discrimine.*

ritmica e melodica della battuta, che finora non s'è incontrata mai, e che d'altra parte non poteva mancare nella musica greca, e converrebbe perfettamente al carattere altamente patetico di questo ritmo. La maggior parte delle altre forme del dochmio potrebbe entrare perfettamente in una simile battuta, altre imperfettamente, come quelle di cinque lunghe e le altre di quattro lunghe e una breve. Ma le lunghe irrazionali non valevano come lunghe ordinarie, e poi il predominio del canto, secondo le antiche testimonianze, costringeva la sillaba ad adattarsi ad esso. Questa battuta pertanto, dominata da una forte percussione in principio, spiegherebbe non solamente le varie forme del dochmio, ma anche la corrispondenza antistrofica di forme diverse. Senonchè anche questa interpretazione, che scioglierebbe ogni difficoltà nell'interpretazione del dochmio in sè stesso, non ne chiarisce altre riguardanti l'omogeneità ritmica dei canti, per ciò che il dochmio è usato spesso insieme a piedi trocaici e cretici, i quali seguono una misura diversa.

Versi dochmiaci.

Il monometro dochmiaco è molto raro. Una sola serie ritmica, con una percussione principale, non rende ancora abbastanza sensibile il ritmo, e perciò comunemente il verso è composto di più dochmii.

Il verso dochmiaco si riconosce agli stessi caratteri generali degli altri versi; cioè l'ultimo membro termina con una parola intera ed ammette l'iato e la sillaba ancipite. Gli altri membri del verso terminano anche a mezza parola e sciolgono più facilmente l'ultima lunga; iato e sillaba ancipite si trovano bensì qualche volta anche a mezzo il verso,

ma solo dove siavi una pausa di senso e principalmente una interiezione; per es., Esch., *Agam.* 1125: *Eumen.*, 149:

ἀᾶ ἰδοὺ ἰδού· | ἄπεχε τᾶς βοός.
ἰὼ παῖ Διός, | ἐπίκλοπος πέλει [1]

o nella ripetizione enfatica della stessa parola, per esempio, Soph., *Antig.* 1319 e 1323:

ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ | ἔκανον ὦ μέλεος.
ἄγετέ μ' ὅτι τάχος | ἄγετέ μ' ἐκποδών [2].

I versi dochmiaci sono i seguenti:

il dimetro (δόχμιος διπλοῦς); per esempio, Eurip., *Orest.* 1362: Esch., *Prom.* 574:

Πάριν ὃς ἄγαγ' Ἑλ|λάδ' εἰς Ἴλιον.
ὑπὸ δὲ κηρόπλασ|τος ὀτοβεῖ δόναξ.

il trimetro; Eurip., *Orest.* 1491; Esch., *Choeph.* 935:

ἐπὶ φόνῳ χαμαι|πετεῖ ματρὸς ἅ | νιν ἔτεκεν τλάμων,
ἔμολε μὲν δίκα | Πριαμίδαις χρόνῳ | βαρύδικος κοινά.

il tetrametro; Esch., *Sept.* 203:

ὦ φίλον Οἰδίπου | τέκος, ἔδεισ' ἀκου-
σασα τὸν ἁρματό|κτυπον ὄτοβον ὄτοβον.

---

(1) Vedi Esch., *Prom.* 575: *Sept.* 95; Soph., *Ai.* 394: *Ant.* 1319 e seg.: *Oed. Col.* 1480; Eurip., *El.* 591: *Herc. f.* 886: *Phoen.* 176, 1288: *Or.* 146, 1537, 317.

(2) Vedi *Antig.* 1331; Eurip., *Hippol.* 571: *Or.* 339; Esch., *Agam.* 1143.

Le serie maggiori del tetrametro oltrepassano l'estensione massima di trentadue tempi, che gli antichi assegnano al al verso, e si devono riguardare come ipermetri o sistemi, di cui parleremo al termine di questo Capo.

Il dochmio con ritmi affini.

La varietà metrica degli altri componimenti lirici trovasi pure nei dochmii, i quali non solamente si alternano con versi d'altra specie, ma si congiungono spesso con altri piedi in un verso. Nella sua forma principale il dochmio è affine al cretico e al giambo

◡ –· – ◡ –

come pure al bacchio

◡ – –· ◡ –

e nell'altra forma

– ◡ ◡ – ◡ –

che è così frequente, è affine ai trochei e ai logaedi. Quindi si forma una grande varietà di versi, tra i quali sono degni di nota i dochmio-cretici, i dochmio-trocaici, i dochmio-giambici.

Versi dochmio-cretici sono, per esempio:

◡ – – ◡ –   – ◡ –
◡ ◡◡ – ◡ –   – ◡ –
◡ ◡◡ – ⏓ –   – ◡ –

Il cretico precede il dochmio in un verso abbastanza frequente in Euripide: per esempio, *Herc. fur.* 897, 912, 921:

– ⏑ ⏖̱ ⏑ ⏖̱ – ⏑̄ –

δάιον μέλος ἐπαυλεῖται.
μάντιν οὐχ ἕτερον ἄξομαι.
τλήμονές τε παίδων τύχαι.

Senonchè questo verso può anche essere interpretato come una tripodia trocaica catalettica seguìta da un cretico. Alcune volte il cretico è frapposto ad una serie dochmiaca, come a segnare una pausa nel ritmo; per esempio, Esch., *Prom.* 579 e 593:

πόθεν ἐμοῦ σὺ πα|τρὸς ὄνομ' ἀπύεις;
    εἰπέ μοι
τᾷ μογερᾷ τίς ὤν | τίς ἄρα μ' ὦ τάλας [1].

Anche un dimetro cretico si trova fra dochmii; per es., Soph., *El.* 854:

– ⏑ – ' – ⏑ ⏓ ' ⏑ ⏖ – ⏑ –

μή μέ νυν μηκέτι | παραγάγῃς ἵν' οὐ

Dove però i due cretici siano congiunti alla prima forma del dochmio, possono pure interpretarsi come versi trocaici sincopati; per esempio, Soph., *Ant.* 1263 e 1286:

– ⏑ –, – ⏑ –, ⏑ – – ⏑ –, ⏑ ⏖ – ⏑ –

ὦ κακάγγελτα μοι προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον,

si potrebbe anche dividere così:

– ⏑ –, – ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ⏖, – ⏑ –

(1) Vedi anche Esch., *Agam.* 1408; Soph., *Ai.* 889: *El.* 1254; Eurip., *Med.* 1251, 1254, 1280: *Andr.* 834: *Bacch.* 1153 e seg.: *Phoen.* 345: *Herc. f.* 745: *Orest.* 179: *Hippol.* 673, 831.

Nei versi dochmio-trocaici la tripodia o tetrapodia trocaica catalettica è unita al dochmio; per esempio, Eur., *Rhes.* 799 e *Orest.* 1361:

– ⏑ – ⏑ ⏗, ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
οἷον οἷον ἄλ|γος ἔπαθον φίλαι
⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –
διὰ δίκας ἔβα θεῶν | νέμεσις ἐς Ἑλέναν.

Anche due tripodie trocaiche si trovano unite al dochmio; per esempio, Soph., *Ai.* 401:

– ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
ἀλλά μ' ἁ Διὸς | ἀλκίμα θεὸς | ὀλέθρι' αἰκίζει.

Il giambo si unisce al dochmio più spesso del trocheo, e forma dei versi dochmio-giambici. Se i giambi stanno prima, la serie prende l'aspetto dei giambi sincopati; per esempio:

⏑ –, ⏑ – – ⏑ – = ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ –

ma si distingue ritmicamente per questo, che nei giambi sincopati la lunga è protratta per τονή fino a tre tempi, e quindi non si scioglie, laddove nelle serie dochmio-giambiche può essere sostituita da due brevi. L'affinità del dochmio col giambo apparisce manifesta in alcune serie giambiche di carattere dochmiaco; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 534:

⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
αὗται γὰρ ἀπόγονοι τεαί

dove ἀπόγονοι τεαί è anche un dochmio. I principali versi dochmio-giambici sono quelli in cui ad uno o più giambi segue il dochmio; cioè la monopodia giambica col dochmio; Soph., *Oed. R.* 681:

⏑ – ⏑ – – ⏑ – δόκησις ἀγνὼς λόγων.

la dipodia; Soph., *Ai.* 396: *Oed. R.* 1313:

◡ – ◡ – ◡ – – ◡ ⏗ ἐλέσθ' ἐλεσθέ μ' οἰκήτορα.
◡ – ◡ – ◡ ◡◡ ◡◡ ◡ ◡◡ ἰὼ σκότου νέφος ἐμὸν ἀπότροπον.

la tripodia; Soph., *Agam.* 1125:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡◡ – ◡ –
ἆα ἰδοὺ ἰδού· ἄπεχε τᾶς βοός

la tetrapodia; Eurip., *Ion.* 703:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡◡ – ◡ –
ὄλοιτ' ὄλοιθ' ὁ πότνιαν | ἐξαπαφὼν ἐμάν

la pentapodia; Eurip., *Heracl.* 101:

⏑̄ – ◡ – ⏑̄ – ◡ – ◡ – ◡ ◡◡ – ◡ –
καὶ μὴ βιαίῳ χειρὶ δαιμόνων | ἀπολιπεῖν σφ' ἕδη.

Il dochmio non sta solo alla chiusa del verso, ma si alterna nei modi più varii con le serie giambiche e in principio e nel mezzo.

Composizione del dochmio.

Il dochmio si trova composto anche in periodi maggiori del tetrametro, i quali hanno il carattere del sistema quando fra i membri sia escluso l'iato o la sillaba ancipite. Così in Eurip., *Hippol.* 578 ed *Herc. fur.* 1042, v'è un pentametro:

Καδμεῖοι γέρον|τες οὐ σῖγα σῖ-
γα τὸν ὕπνῳ παρει|μένον ἐάσετ' ἐκ-
λαθέσθαι κακῶν.

Un esametro nella *Medea* 1258:

ἀλλά νιν, ὦ φάος | διογενὲς, κατεῖρ-
γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων ταλαι-
ναν φονίαν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων.

Altri si trovano *Orest.* 149 e 163; Esch., *Sept.* 705. Ma per lo più i sistemi dochmiaci si suddividono in versi o periodi minori, di che sono indizio l'iato e la sillaba ancipite, o dove manchino questi indizi, la pausa di senso. Così, per esempio, Esch., *Choeph.* 935 e 946:

Ἔμολε μὲν δίκα | Πριαμίδαις χρόνῳ | βαρύδικος ποινά· ||
ἔμολε δ' ἐς δόμον τὸν Ἀγαμέμνονος.

Eurip., *Bacch.* 977 e 997:

ὃς ἀδίκῳ γνώμᾳ παρανόμῳ τ' ὀργᾷ
περὶ τὰ Βάκχι' ὄργια ματρός τε σᾶς ||
μανείσᾳ πραπίδι παρακόπῳ τε λή|ματι στέλλεται
τὰν ἀνίκατον ὡς κρατήσων βίᾳ.

Qui il primo periodo termina col secondo membro, come s'intende dai versi corrispondenti della strofa, dove c'è iato:

θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι,
ἀνοιστρήσατε νιν.

Hanno l'aspetto del σύστημα ἐξ ὁμοίων i quattro dimetri in Aristofane, *Av.* 1188 e 1262:

πόλεμος αἴρεται, | πόλεμος οὐ φατὸς
πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς· | ἀλλὰ φύλαττε πᾶς
ἀέρα περινέφελον, ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο
μή σε λάθῃ θεῶν | τις ταύτῃ περῶν.

Osservando però che il primo e il terzo dimetro hanno l'ultima lunga sciolta in due brevi, ma non il secondo e il quarto, pare più verisimile che due dimetri formino un verso e due versi un sistema. I membri d'un verso o d'un sistema dochmiaco, come osservammo sopra, non hanno.

quella coesione e compattezza che si trova in altri sistemi, e non mancano esempi d'iato e di sillaba ancipite. Perciò potrà interpretarsi come un periodo unico quello di Sofocle, *Oed. R.* 1340, ancorchè siavi l'iato dopo il primo dimetro:

ἀπάγετ' ἐκτόπιον | ὅτι τάχιστά με,
ἀπάγετ' ὦ φίλοι | τὸν ὄλεθρον μέγαν
τὸν καταρατότατον | ἔτι τε καὶ θεοῖς | ἐχθρότατον βροτοῖς.

Quando però l'iato o la sillaba ancipite non siano giustificati da una pausa di senso o da parole enfatiche, indicano il termine del periodo; per es., Esch., *Choeph.* 935 e 946:

Ἔμολε μὲν δίκα | Πριαμίδαις χρόνῳ | βαρύδικος ποινά ||
ἔμολε δ' ἐς δόμον | τὸν Ἀγαμέμνονος.

Del resto anche il periodo, come il verso dochmiaco, è formato più spesso con metri affini. Per esempio questo periodo di Eschilo, *Sept.* 698, si chiude con una serie dattilo-trocaica, la quale ha bensì carattere dochmiaco, ma è maggiore del dochmio:

— ◡ ◡ — ◡ —, — ◡ ◡ — ◡ —
— ◡ ◡ — ◡ —, — ◡ ◡ — ◡ —
— ◡ ◡ — ◡ —, — ◡ ◡ — ◡ —
— ◡ ◡ — ◡ — —

Ἀλλὰ σὺ μὴ 'ποτρύνου· κακὸς οὐ κεκλή-
σει βίον εὖ κυρήσας· μελάναιγις οὐκ
εἶσι δόμους Ἐρινύς, ὅταν ἐκ χερῶν
θεοὶ θυσίαν δέχωνται (1).

(1) I versi dochmiaci non terminano con piede catalettico; almeno finora non si potè accertare verun esempio. Io credo però che quest'ultima serie, con cui si chiude un periodo dochmiaco tanto omogeneo, possa dar luogo ad ammettere la chiusa catalettica. E invero, interpretando questa serie così:

ne risulterebbe un periodo molto comune di otto battute, risolto con la prima arsi dell'ultimo dochmio.

Più evidente è l'unione con metri affini dove troviamo, per esempio, serie trocaiche o cretiche frapposte a due dochmii, come in Eurip., *Alc.* 393 e 406; in Esch., *Prom.* 577:

∪ ∪∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
∪ ∪∪ – ∪ –

Νέος ἐγὼ πάτερ
λείπομαι φίλας μονόστολός τε ματρός. ὢ
σχέτλια δὴ παθών.

∪ ∪∪ – ∪ ∪∪
– ∪ ∪∪ – ∪ – – ∪ – – ∪ – – ∪ –
– ∪ ∪ – ∪ –

Τί ποτε ὦ Κρόνιε
παῖ, τί ποτε ταῖσδ' ἀνέζευξας εὑρὼν ἁμαρτοῦσαν ἐν
πημοσύναις ἐή.

Il dochmio, come chiude il verso formato di serie giambiche, così trovasi pure come clausola di trimetri e di tetrametri giambici; per esempio, Eurip., *Phoen.* 129; Arist., *Vesp.* 735:

Ἀστρωπὸς ἐν γραφαῖσιν οὐχὶ πρόσφορος
ἀμερίῳ γέννᾳ.
Ξυλλαμβάνει τοῦ πράγματος καὶ δῆλός ἐστιν εὖ ποιῶν
σὺ δὲ παρὼν δέχου.

Il dochmio predomina nelle strofe che esprimono il più alto grado dell'affetto tragico [1]; per esempio nel κομμός dell'*Antigone*, v. 1261-1346. Interi canti composti di soli dochmii non si trovano nella poesia greca, e comunemente in ciascuna strofa vi sono frapposti altri metri affini. Io credo però che qualche strofa, considerata ora come mista, si possa con lievi modificazioni ridurre a soli dochmii. È noto per esempio che spesso le esclamazioni sono fuori del ritmo. Togliendo adunque dalle serie ritmiche qualche esclamazione, nel detto κομμός dell'*Antigone*, le strofe 1261-69 = 1284-92 risultano composte di soli dochmii:

(1) Schol.-Aesch., *Sept.*, v. 103: ὁ μέντοι ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν θρηνῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στεναγμούς.

⏑ – ἰώ
⏑ – – ⏑ –
⏑ – – ⏑ –, ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –
– ὤ
5 ⏑ – – ⏑ –
⏑ – – ⏑ –, ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ –, ⏑ – – ⏑ –
⏑ – ⏑⏑ ⏑ –, ⏑ – – ⏑ –
– – – – αἰαῖ αἰαῖ
10 ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑ – – ⏑ –, ⏑ – – ⏑ –

Ἰώ,
φρενῶν δυσφρόνων
ἁμαρτήματα στερεὰ θανατόεντ',
ὤ
5 κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.
ὤμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων
ἰὼ παῖ, νέος νέῳ ξὺν μόρῳ
αἰαιαιαῖ
10 ἔθανες, ἀπελύθης,
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις.

Un esempio molto semplice di composizione mista si trova nel-l'*Ippolito* di Eurip., v. 817 e segg. = 836 e segg., dove due dimetri dochmiaci sono alternati con due trimetri giambici:

dochm. Ὤμοι ἐγὼ πόνων | ἔπαθον ὦ τάλας,
dochm. τὰ μάκιστ' ἐμῶν | κακῶν· ὦ τύχα,
trim. ὥς μοι βαρεῖα καὶ δόμοις ἐπεστάθης
trim. κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἀλαστόρων τινός.
dochm. κατακονὰ μὲν οὖν | ἀβίοτος βίου,
dochm. κακῶν δ', ὦ τάλας, | πέλαγος εἰσορῶ
trim. τοσοῦτον, ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν,
trim. μήδ' ἐκπερᾶσαι κῦμα τῆσδε συμφορᾶς.
dochm. τίνα λόγον τάλας, | τίνα τύχαν σέθεν
dochm. βαρύποτμον, γύναι, | προσαυδῶν τύχω;
trim. ὄρνις γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ,
trim. πήδημ' ἐς Ἅιδου κραιπνὸν ὁρμήσασά μοι.

La composizione del dochmio è così varia, che non sembra potersi ridurre a norme ben definite. Rechiamo qui un canto dell'*Ecuba* di Euripide, in cui predominano il dochmio e l'anapesto; v. 1506 e segg.:

	anap.	– ′ ◡ ◡ –
	anap.	– –́ – – – –́ –
	dochm.	◡ ◡◡ – ◡ –, – ◡ ◡ – ◡ –
	dochm.	◡ ◡◡ ◡◡ ◡ –, ◡ ◡◡ – ◡ –
5	anap.	– –́ – – – –́ – –
	anap.	– –́ ◡ ◡ – – –́ – –
	peon. + dochm.	– ◡ ◡◡, – ◡ ◡ – ◡ –
	dochm.	◡ – – ◡ –, ◡ – – ◡ –
	anap.	– ◡́◡ – – – –́ ◡ ◡ –
10	anap.	– –́ ◡ –
	dochm.	– ◡ ◡ – ◡ –, – ◡ ◡ – ◡ ◡◡
	dochm.	◡ – – ◡ ◡◡, ◡ – – ⏓ ◡◡
	dochm.	– ◡ ◡ – ⏓ –
		– –
15	anap.	– –́ – – ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –
	anap.	– ◡́◡ – – – ◡́◡ – –
	anap.	– –́ – – – –́ –
	anap.	– –́ ◡ ◡ – – –́ ◡ ◡ ◡◡
	dochm.	– ◡ ◡ – ⏓ –
20	dochm.	◡ – – ◡ –, ◡ – – ◡ –
	anap.	– –́ ◡ ◡ – ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –
	anap.	– –́ – – ◡ ◡ –́ – –
	dochm.	◡ – – ◡ –, ◡ – – ◡ –
	anap.	◡ ◡ –́ – – – ◡́◡ ⏒
25	anap.	– –́ – – – –́ –
	cretico	– ◡ – – ◡ – – ◡ ◡◡ – ◡ –
	anap.	– –́ – – ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –
	giamb. dochm.	◡ – ◡ – ◡ –, ◡ ◡◡ – ⏓ –

Ὤ μοί μοι ἐγώ,
πᾷ βῶ; πᾶ στῶ, πᾷ κέλσω,
τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος; ποίαν
5 ταύταν ἢ τάνδ' ἐξαλλάξω
τὰς ἀνδροφόνους μάρψαι χρῄζων
Ἰλιάδας, αἵ με διώλεσαν
τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν.
ὦ κατάρατοι, ποῖ καί με φυγᾷ
10 πτώσσουσι μυχῶν;
εἴθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
ἀκέσσαιο τυφλόν, ἀκέσσαι' Ἅλιε
φέγγος ἀπαλλάξας
ἆ ἆ
15 σίγα, κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι
τάνδε γυναικῶν. πᾷ πόδ' ἐπᾴξας
σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,
θοίναν ἀγρίων θηρῶν τιθέμενος
ἀρνύμενος λώβαν,
20 λύμας ἀντίποιν' ἐμᾶς, ὦ τάλας,
ποῖ, πᾷ φέρομαι, τέκν' ἔρημα λιπὼν
Βάκχαις Ἅιδου διαμοιρᾶσαι,
σφαγὰν κυσὶ φοινίαν, δαῖτ' ἀνη-
μερον, οὐρείαν τ' ἐκβολάδα [1]
25 πᾷ στῶ, πᾷ βῶ, πᾷ κάμψω;
ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασι λινόκρονον
φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθεὶς
τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν.

---

(1) La lezione comune della serie 23 e 24 σφακτὰν κυσί τε φονίαν (Herm. φοινίαν) δαῖτ' ἀνήμερον οὐρείαν τ' ἐκβολάν è metricamente oscura, comunque si voglia dividere. Con le piccole mutazioni da me proposte si ottiene una serie dochmiaca ed una anapestica.

CAPO XIV.

I componimenti lirici.

La corrispondenza strofica.

Dopo quanto abbiamo detto nei capitoli precedenti, nulla rimane ad osservare sulle forme della poesia epica, didascalica, satirica, e sul dialogo del drama, dove si usò la composizione κατὰ στίχον dell'esametro dattilico, del trimetro giambico e in parte del tetrametro trocaico. Ma nella poesia lirica che segue la composizione κατὰ σύστημα, dopo avere esposto la struttura del periodo e della strofa, dobbiamo ricercare ancora con quali norme più strofe venissero unite in un componimento, di quali parti fossero formati alcuni generi lirici più importanti, e finalmente, poichè in tutto il tempo classico dell'arte greca le poesie liriche non si componevano perchè fossero lette, ma cantate pubblicamente, sarà utile aggiungere qualche notizia intorno alla musica e al ballo, che ebbero tanta parte nell'esecuzione della poesia lirica.

La forma più semplice della composizione strofica è quella, in cui una stessa strofa è ripetuta indefinitamente. I componimenti di questa specie erano detti dagli antichi monostrofici, εἴδη μονοστροφικά, e sono le forme più antiche della lirica soggettiva di Saffo, Alceo, Anacreonte, e più

tardi, quando la lirica si separò dalla musica, degli Alessandrini e dei Latini. Tali adunque sarebbero le odi saffiche e le alcaiche, e tutte quelle combinazioni di gliconei e di asclepiadei che troviamo in Orazio. Nella poesia corale la composizione monostrofica è rara, ma se ne trovano esempi in Pindaro, *Ol.* 14: *Pyth.* 6, 12: *Nem.* 2, 4, 9: *Isth.* 7. Di queste sette odi, che seguono la composizione eolica, cinque sono anche in versi eolici; *Pyth.* 2 e *Nem.* 9 sono in dattilo-epitriti. Nel drama la composizione monostrofica incontrasi nel solo Aristofane, che imita volentieri le forme dei canti popolari; per esempio nelle *Rane*, v. 398-413, 410-39, 814-29.

I poeti corali, abbandonata quasi interamente la semplice composizione monostrofica, formarono un grande periodo, composto di due strofe eguali e di una disuguale. Le tre parti di cotesta triade (μέλος κατὰ τριάδα, ᾠδαὶ τριαδικαί) si chiamarono strofa, antistrofa, epodo e la loro unione periodo epodico (ἐπῳδὸς περίοδος). Quello adunque, che nell'antica poesia epodica di Archiloco era il verso finale, in questo nuovo εἶδος ἐπῳδικόν fu rappresentato da una strofa intera. Ecco un esempio della triade, Pind., *Ol.* 5:

Strofa e Antistrofa

⊥ – – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ⊥ ⏑ –
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏓

Epodo

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑ – ⏓
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ ⊥ ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – –

στροφή

Ὑψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφάνων ἄωτον γλυκὺν
τῶν Οὐλυμπίᾳ, Ὠκεανοῦ θύγατερ, καρδίᾳ γελανεῖ
ἀκαμαντόποδός τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα.

ἀντιστροφή

ὃς τὰν σὰν πόλιν αὔξων, Καμάρινα, λαοτρόφον
βωμοὺς ἓξ διδύμους ἐγέραρεν ἑορταῖς θεῶν μεγίσταις
ὑπὸ βουθυσίαις ἀέθλων τε πεμπαμέροις ἁμίλλαις,

ἐπῳδός

ἵπποις ἡμιόνοις τε μοναμπυκίᾳ τε. τὶν δὲ κῦδος ἁβρὸν
νικάσαις ἀνέθηκε, καὶ ὃν πατέρ' Ἄκρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν νέοικον ἕδραν.

L'invenzione di questa triade è attribuita a Stesicoro, il poeta che prese il nome dalla sua professione di maestro di cori, e tale struttura nella sua origine deve essere stata certamente in relazione coi movimenti orchestici del coro negl'inni sacri [1]. La triade restò poi nella poesia corale dei tempi seguenti, ma non sappiamo se in Pindaro, in Simo-

(1) Atilius, p. 295: olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant: circumire aram a dextra strophen vocabant, redire a sinistra antistrophen, post cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua peragebant, epodon, ὅτι τῇ στροφῇ καὶ τῇ ἀντιστροφῇ ἐπῇδον. Lo stesso dice Mario Vittorino, 1, 10, il quale poi reca le strane ragioni che ne davano gli antichi: hoc genus in sacris cantilenis ferunt quidam instituisse Theseum, qui occiso Minotauro, cum apud Delum solveret vota, imitatus intortum et flexuosum iter labyrinthi cum pueris virginibusque, cum quis evaserat, cantum edebat, primo in circuitu, dehinc in recursu, id est στροφῇ et ἀντιστρόφῳ. Alii tradunt hoc sacrorum cantu concentum mundi cursumque ab hominibus imitari, namque in hoc quinque stellae, quas erraticas vocant, sed et sol et luna, ut doctiores tradunt philosophorum, iucundissimos edunt sonos per orbes suos nitentes. Igitur concentum mundi cursumque imitans chorus canebat dextrorsumque primo tripudiando ibat, quia caelum dextrorsum ab ortu ad occasum volvitur; dehinc sinistrorsum redibat, quia sol lunaque et cetera erratica sidera, quae Graeci πλανήτας vocant, sinistrorsum ab occasu ad ortum feruntur, tertio consistebant canentes, quia terra, circa quam caelum rotatur, immobilis medio stat mundo. Cfr. anche Schol. B, Hephaest, c. 8, p. 173.

nide e negli altri poeti fosse ancora connessa ai movimenti corici o durasse puramente come forma tradizionale. Nel drama è verisimile che spesse volte la strofa fosse cantata da una metà del coro, l'antistrofa dall'altra metà, e l'epodo dal corifeo o da tutto il coro riunito [1]. Altre volte le tre parti potevano essere eseguite dai soli capi delle due metà e dal corifeo. In generale i poeti dramatici tendevano a dare movimento e vivacità all'azione anche colla varietà dei personaggi e delle parti loro assegnate; e tale distribuzione ebbe un certo influsso anche sulla strofa, che nel drama suol terminare con un senso compiuto, laddove nei canti di Pindaro, eseguiti da tutto il coro, spesso manca l'interpunzione al termine e il senso prosegue dall'una all'altra strofa.

La strofa era un periodo melodico, e nelle semplici melodie del tempo classico ad ogni sillaba corrispondeva una nota del canto. Ciò ebbe per effetto che nella ripetizione della strofa i versi corrispondenti dovessero avere, non pur lo stesso numero di piedi, ma anche le stesse sillabe con quantità eguali. Nel corso di questo libro abbiamo avuto più volte occasione di parlare delle forme corrispondenti fra strofa e antistrofa. Questa corrispondenza è perfetta nelle strofe dei poeti lesbici, e in Pindaro vi sono poche eccezioni. Nel drama è meno raro trovare che alla lunga nell'una strofa corrispondano due brevi nell'altra, il che non poteva recare verun turbamento in quelle semplici strofe, nelle quali l'elemento ritmico predomina sulla melodia, come per esempio negli anapesti e nei peoni, e in quei metri trocaici e giambici, in cui fin da principio si sciolsero le tesi. Così, per esempio, in Eurip., *Troad.*, il verso 153 corrisponde al 176:

(1) Vedi il Christ, *Theilung des Chors im attischen Drama*, Acad. bavar. XIV, p. 198 e segg.; Arnoldt, *Chorpartien bei Aristophanes;* Muff., *Die chorische Technik des Sophocles und Euripides.*

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – 'Εκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωΰσσεις;
– – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – οἴμοι τρομερὰ σκηνὰς ἔλιπον

e in Sofocle, *Oed. R.*, il verso 891 corrisponde al 905:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑— –
ἢ τῶν ἀθίκτων ἕξεται ματᾴζων
⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑— –
σὲ τάν τε σὰν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν [1].

È raro invece che manchi la corrispondenza nelle strofe più musicali, come le dattiliche, le logaediche, le dattilo-epitrite [2]. Maggiore libertà di corrispondenza hanno i versi coriambici e ionici e quelli detti multiformi, nei quali abbiamo osservato che il digiambo corrisponde al coriambo e all'ionico a minore, il ditrocheo all'ionico a maiore, e il dattilo può mutare di posto; per esempio, Arist., *Rane* 327 e 344:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ὁσίους ἐν θιασώτας.
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – φλογὶ φέγγεται λειμών.

Sofocle, *Phil.* 1124 e 1147:

– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – πόντου θινὸς ἐφήμενος.
– ⏓ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει.

---

(1) Vedi anche Eurip., *Hippol.* 177 e 181 = 182 e 186; Pind., *Ol.* 2, e 13, 4; Eurip., *Herc. fur.* 112 e 125, 115 e 128: *Hel.* 168 e 180, 1485 e 1501: *Phoen.* 247 e 258, 645 e 664; Arist., *Ran.* 1370 e seg. e 1483 e seg., 1379 e 1490.

(2) Pind., *Pyth.* 1, 17: 4, 8: 9, 25: *Nem.* 3, 14: 4, 3 e 6: 6, 72: 7, 70: *Isth.* 3, 63: 5, 7: 7, 52; Esch., *Pers.* 884 e seg. e 891 e seg.; Eurip., *Andr.* 135 e 141: *Troad.* 591 e 598: *Herc. fur.* 642 e 660: *Bacch.* 372 e 388.

Queste specie di corrispondenza antistrofica sono comuni e riguardate come legittime. Negli altri metri quando manchi la perfetta corrispondenza è sempre ragionevole dubitare della lezione.

Alla conformità dei piedi non s'accompagna sempre l'eguaglianza delle cesure e delle pause, e non sono rari i versi che si corrispondono con cesure differenti, e dove in un membro termina la parola, con una pausa di senso, e nell'altro il termine cade a mezza parola. In ciò il più libero di tutti i poeti è Pindaro, e per questo è più difficile determinare i membri dei versi pindarici e i periodi della strofa.

La ripetizione della stessa melodia in ciascuna strofa eguale portava naturalmente il poeta a cercare una certa assonanza anche nelle parole e a contrassegnare con parole simili i luoghi più salienti e ritmicamente importanti delle strofe. Di questo gli offrivano esempi i ritornelli dei canti popolari, che chiudevano le strofe per lo più con qualche esclamazione, come ἰὼ Βάκχε, ὦ Ὑμήναιε, ὦ διθύραμβε, ἰὴ παιήων, αἰαῖ αἰαῖ, e simili. Il ritornello è detto dai Greci ἐπιφώνημα, ἐπίφθεγμα, ἐπίρρημα, e più comunemente ἐφύμιον (haec enim vel hymnis vel dithyrambis supercini moris est, Mar. Vict. 1, 16), nome che rimase poi ai ritornelli dei componimenti poetici. L'origine popolare di questi è attestata da Plutarco, *Quaest. gr.*, c. 36, dove riporta un canto popolare delle donne di Elide:

Ἐλθεῖν ἥρω Διόνυσε
Ἀλείων ἐς ναὸν
ἁγνὸν ἅμα χαρίτεσσιν
Ἀλείων ἐς ναὸν
τῷ βοέῳ ποδὶ θύων
εἶτα δὶς ἐπᾴδουσιν
ἄξιε ταῦρε ἄξιε ταῦρε.

Probabilmente l'ephymnion popolare derivò dall'uso che uno,

e solitamente il capo-coro (χορηγός, *magister*) cantava le strofe, e al termine di ciascuna la moltitudine prorompeva in una esclamazione di gioia o di dolore [1]. In questo caso dicevasi che il capo-coro precedeva gli altri (ἐξάρχει) nel canto, sicchè Aristotele ripete l'origine della tragedia ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον (*Poet.* 4). L'ephymnion più antico di cui resti memoria nei poeti è quella d'Archiloco nell'*Inno ad Ercole*, di cui abbiamo un frammento (n. 119):

τήνελλα καλλίνικε

e questo poi veniva gridato ai cantori d'Olimpia dai loro amici [2]. Appresso troviamo il ritornello Ὑμήναιον nell'*Epitalamio* di Saffo, ripetuto poi in tutti i canti nuziali dei poeti posteriori [3]. Anche i Latini usarono i ritornelli col nome di versus intercalares, e questo medesimo

O Hymenaee Hymen
o Hymen Hymenaee

usò Catullo nell'*Epitalamio di Manlio* n. 61 e nell'altro n. 62:

Hymen o hymenaee Hymen ades o Hymenaee.

Da queste semplici esclamazioni che chiudevano la strofa i

---

(1) Vedi Longus, 3, 21; Dio Cass., 56, 35, 4; Leutsch nel *Philol.* XI, 727.

(2) Vedi Pind., *Ol.* 9, 1 e gli scogli a questo luogo.

(3) Vedi Saffo, *fr.* 91 ed Hephaest., p. 132. Negli esempi che restano di Saffo l'esclamazione non è in fine di strofa, ma fra l'uno e l'altro verso, di guisa che, secondo Efestione, dicevasi μεσύμνιον. Vedi anche Arist., *Av.* 1736, 1742, 1754: *Pax* 1332 e segg.; Eurip., *Troad.* 310, 314, 331.

poeti passarono a formare versi interi da ripetersi nella chiusa di ciascuna. Così Eschilo nel parodo dell'*Agamennone*, v. 121, 139, 159, ripete il verso che tiene dell'esclamazione:

αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω·

e Aristofane, *Plut.* 308 e 315:

ἕπεσθε μητρὶ χοῖροι.

Rechiamo qui le strofe giambiche del canto di Iacchos nelle *Rane* di Aristofane, n. 398-413, perchè è a ritornelli e ricorda molto i canti del culto dionisiaco:

⏒ – ⏑ ⏖ ⏒ – ⏑ ⏖ ⏑ — –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏖ ⏑ — –
⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏑ — –
⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

Ἴακχε πολυτίμητε, τέλος ἑορτῆς
ἥδιστον εὑρών, δεῦρο συνακολούθει
πρὸς τὴν θεὸν
καὶ δεῖξον ὡς ἄνευ πόνου
πολλὴν ὁδὸν περαίνεις
Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.
Σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι
κἀπ' εὐτελείᾳ τόν τε σανδαλίσκον
καὶ τὸ ῥάκος
κἀξεῦρες ὥστ' ἀζημίους
παίζειν τε καὶ χορεύειν.
Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.
Καὶ γὰρ παραβλέψας τι μειρακίσκης
νῦν δὴ κατεῖδον, καὶ μάλ' εὐπροσώπου
συμπαιστρίας,
χιτωνίου παραρραγέν-
τος τιτθίον προκύψαν.
Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

Vedi anche *Rane* 416-39, 814-29: *Eccles.* 971 e 974.

L'ephymnion pel suo carattere popolare trovasi anche nei canti pastorali, come nel primo e nel secondo idilio di Teocrito e nell'*Epitafio di Adone* in Mosco. Catullo lo usò nel canto delle *Parche* n. 64, v. 323 e segg. Poi trovasi nel *Pervigilium Veneris*. Ma in questi componimenti l'ephymnion non ritorna sempre dopo un egual numero di versi, e i tentativi dei critici per ridurre le strofe ad eguale misura non sono riusciti [1].

In altri componimenti dramatici le strofe si chiudono, non solo con uno, ma con più versi uguali. Questo ritorno è d'un effetto terribile nel canto delle *Eumenidi*, v. 329-33 e 341-45, già ricordato a p. 542:

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος
παρακοπά παραφορά φρενοβλαβὴς
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος, αὑονὰ βροτοῖς [2].

Non sono molti i componimenti in cui le strofe abbiano così aperta corrispondenza. Invece si trovano contrassegnate abbastanza spesso da una parola, da un'esclamazione, da un'assonanza o al principio o al termine o in altri luoghi importanti. In Pindaro questi richiami sono rari; per es. nella seconda olimpica l'ultimo verso di quattro strofe incomincia con la sillaba enfatica εὐ, il che non può essere per caso:

---

(1) Vedi il Peiper nei *Jahrbücher für Philol.* 1863, p. 617, 762 e 1864, p. 449.

(2) Vedi altri esempi: Esch., *Suppl.* 120 e seg., 131 e seg., 141 e seg., 151 e seg., 162 e segg., 173 e segg.: *Sept.* 975 e segg., 986 e segg.; Eurip., *Bacch.* 877 e segg., 897 e segg., 992 e segg., 1011 e segg.

στρ. α′ εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν.
ἀντ. α′ εὔφρων ἄρουραν ἔτι πατρίαν σφίσι κόμισον.
ἀντ. β′ εὐθυμιᾶν τε μέτα καὶ πόνων εἰς ἄνδρας ἔβαν.
ἀντ. β′ εὐεργέταν πραπίσιν ἀφθονέστερόν τε χέρα.

Anche nella sesta istmica l'ultimo verso dei tre epodi incomincia con questa medesima sillaba εὐ. α′ εὕδει χάρις· β′ εὐανθέα· γ′ εὐανθέα. Nella settima istmica la quarta e la quinta strofa terminano con la parola πεδίον. Ma nel drama tali corrispondenze sono molto più frequenti ed aperte. Qui non essendo la stessa strofa ripetuta più di due volte, come in Pindaro, due strofe corrispondenti potevano tenersi in un vincolo molto stretto assai più facilmente, e senza pericolo di monotonia. I poeti dramatici amarono contrassegnare più spesso il principio che il termine delle strofe. Anche qui la corrispondenza più comune è in una esclamazione, come nell'ephymnion. Come modello di questo genere riportiamo qui dal lamento di Cassandra nell'*Agamennone*, v. 1072 e segg., il principio delle strofe:

στρ. e ἀντ. α′ ὀτοτοτοτοῖ τοτοῖ δᾶ
"Απολλον "Απολλον.
στρ. e ἀντ. β′ "Απολλον "Απολλον
ἀγυιᾶτ' 'Απόλλων ἐμός.
στρ. δ′ ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται.
ἀντ. δ′ ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς.
στρ. ε′ ἰὴ παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται.
ἀντ. ε′ δᾶ ἰδού ἰδού. ἄπεχε τᾶς βοός.
στρ. ϛ′ ἰὼ ταλαίνας. κακόποτμοι τύχαι.
ἀντ. ϛ′ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνος.
στρ. ζ′ ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι.
ἀντ. ζ′ ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας [1]

(1) Vedi altre esclamazioni corrispondenti fra loro: Esch., *Pers.* 268 e 274; Soph., *Oed. R.* 1313 e 1321: *Oed. Col.* 1479 e 1491: *Antig.* 1261 e 1274; Eurip., *El.* 1177 e 1190, 1303 e 1318: *Androm.* 825 e 829, 1176 e 1200: *Troad.* 1287 e 1294: *Orest.* 316 e 332, 1353 e 1537: *Rhes.* 454 e 820.

Affine all'esclamazione è la ripetizione enfatica della stessa parola al principio delle due strofe; per esempio, Esch., *Eum.* 996 e 1014:

χαίρετε χαίρετε ἐν ἀσιμίαισι πλούτου.
χαίρετε χαίρετε δ' αὖθις. ἔπος διπλάζω.

ed anche di parole puramente assonanti; per esempio, Eur., *Herc. fur.* 763 e 772:

χοροὶ χοροὶ καὶ θαλίαι μέλουσι Θήβας ἱερὸν κατ' ἄστυ.
θεοὶ θεοὶ τῶν ἀδίκων μέλουσι καὶ τῶν ὁσίων ἐπάειν.

e *Hippol.* 525: Ἔρως Ἔρως· 535 ἄλλως ἄλλως.

Alcune strofe incominciano semplicemente con la stessa parola, e già questo non è senza una certa enfasi; per es., Esch., *Suppl.* 574 e 582:

δι' αἰῶνος κρέων ἀπαύστου.
δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον.

Choeph. 935 e 946:

ἔμολε μὲν Δίκα Πριαμίδαις χρόνῳ.
ἔμολε δ' ᾧ μέλει κρυπταδίου μάχας.

Eumen. 155 ἐμοί; 174 κἀμοί. Altre incominciano con la stessa interrogazione, come Arist., *Acharn.* 358 e 385, o con una negazione, ib. 842, 848, 854; *Lysistr.* 614 e 636, ecc. Altre volte il primo e il secondo verso della strofa incominciano con la stessa parola, e con un'altra il primo e il secondo dell'antistrofa; per esempio, Esch., *Pers.* 1002 e segg. e 1007 e segg.:

Ξ. βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρέται στρατοῦ.
Χ. βεβᾶσι, οἶ, νώνυμοι.

Ξ. πεπλήγμεθ', οἷαι διαίμονες τύχαι.
Χ. πεπλήγμεθ'· εὔδηλα γάρ.

Finalmente in alcune strofe il richiamo non è nella prima parola, ma in un'altra qualsiasi del primo verso; per es., Soph., *Oed. R.* 167 e 179:

στρ. ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω.
ἀντ. ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται.

Un vero προῷμιον troviamo in Euripide, *El.* 112 e 127, dove strofa e antistrofa cominciano con le stesse parole:

σύντειν', ὥρα, ποδὸς ὁρμάν.
ὦ ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα
ἰώ μοί μοί.

Di questo non v'è altro esempio se non nell'*Anacreontica* 48, dove ogni quartina comincia col verso

ὅτ' ἐγὼ πίω τὸν οἶνον.

Il principio delle strofe trovasi pure contrassegnato dalla disposizione simile delle parole nel primo verso; per esempio, Eurip., *Suppl.* 955 e 963:

στρ. οὐκέτ' εὔτεκνος, οὐκέτ' εὔπαις.
ἀντ. ἑπτὰ ματέρες, ἑπτὰ κούρους.

Più raramente che il principio è contrassegnato nei tragici il termine delle strofe da parole eguali od assonnanti; per esempio, Soph., *Oed. Col.* 1456 e 1471:

ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.
ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.

Electr. 136 e 152:

αἰαῖ ἱκνοῦμαι — αἰαῖ δακρύεις.

Esch., *Eum.* 161 e 168:

κρύος ἔχειν — ἄγος ἔχειν.

In mezzo alle strofe si trovano corrispondenze nei luoghi ritmicamente importanti, come il principio e il termine dei periodi; per esempio, Esch., *Eum.* nelle due strofe 155-61 e 162-68 il quinto verso comincia con la stessa parola:

στρ. πάρεστι μαστίκτορος δαΐου δαμίου.
ἀντ. πάρεστι γᾶς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων.

Soph., *Oed. R.* 1204-12 e 1213-22, il quarto verso:

στρ. ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα.
ἀντ. ἰὼ Λαΐεου ὦ τέκνον.

Antig. 838-56 e 857-75, il quarto verso:

στρ. ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι.
ἀντ. ἰὼ ματρῷαι λέκτρων ἆται.

Eurip., *Orest.* 960-70 e 971-81, il nono verso:

στρ. ἔλεος ἔλεος ὅδ' ἔρχεται.
ἀντ. ἕτερα δ' ἕτερος ἀμείβεται.

Ib. 140-51 e 152-65, il nono verso:

στρ. κάταγε κάταγε, πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι.
ἀντ. ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν.

Troad. 1302-16 e 1317-32, il nono verso:

στρ. ἀγόμεθα, φερόμεθα.
ἀντ. ἐμάθετ', ἐκλύετε.

Ion. 1048-60 e 1061-73, il quinto verso:

στρ. πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας.
ἀντ. πάθεσι πάθεα δ' ἐξανύτουσ'.

Rhes. 342-50 e 351-59, il quinto verso:

στρ. ἥκεις, ἐπλάθης Φρυγίαν πρὸς αὐλάν.
ἀντ. ἥκεις διφρεύων βαλιαῖσι πώλοις [1].

Alcune volte la corrispondenza fra strofa e antistrofa sta in periodi differenti; per esempio, Arist., *Nub.* 1345-52 e 1391-98:

στρ. v. 1 σὸν ἔργον ὦ πρεσβύτα φροντίζειν ὅπῃ.
ἀντ. v. 7 σὸν ἔργον ὦ καινῶν ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτά.

Equ. 551-80 e 581-610:

στρ. 9 δεῦρ' ἐλθ' εἰς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν' ὦ.
ἀντ. 6 δεῦρ' ἀφικοῦ, λαβοῦσα τήν.

Più stretta corrispondenza avevano i κομμοί o canti alternati fra gli attori e il coro. Nelle due strofe i versi sono spesso egualmente divisi fra i personaggi e con le stesse esclamazioni nei posti analoghi; per esempio, Soph., *El.* 824-36 e 837-48:

---

(1) Vedi anche Esch., *Suppl.* 41-49; Soph., *Oed. R.* 167-79: *Oed. Col.* 1734 e 1747: *Antig.* 1263 e 1286; Eurip., *Hippol.* 519 e 559. Corrispondenza di esclamazioni: Soph., *Oed. R.* 1316 e 1324: *Antig.* 850 e 869; Eurip., *Troad.* 579 e 584, 1303 e 1317, 1312 e 1327: *Hippol.* 362-72 e 669-79: *Androm.* 513 e 535: *Suppl.* 806 e 819.

στροφή

Χ. πού ποτε κεραυνοὶ
Διὸς ἢ ποῦ φαέθων
ἅλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες
κρύπτουσιν ἕκηλοι;
Η. ἒ ἔ, αἰαῖ.
Χ. ὦ παῖ, τί δακρύεις;
Η. φεῦ.
Χ. μηδὲν μέγ' ἀύσῃς.
Η. ἀπολεῖς, Χ. πῶς;
Η. εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων
εἰς 'Αίδαν ἐλπίδ' ὑποί-
σεις κατ' ἐμοῦ τακομένας
μᾶλλον ἐπεμβάσει.

ἀντιστροφή

οἶδα γὰρ ἄνακτ' 'Αμφι-
άρεων χρυσοδέτοις
κρυφθέντα γυναικῶν
καὶ νῦν ὑπὸ γαίας
ἒ ἔ, ἰώ.
πάμψυχος ἀνάσσει.
φεῦ.
φεῦ δῆτ'· ὀλοὰ γὰρ
Η. ἐδάμη. Χ. ναί.
οἶδ' οἶδ'· ἐφάνη γὰρ μελέτωρ
ἀμφὶ τὸν ἐν πένθει· ἐμοί δ'
οὔτις ἔτ' ἐσθ'· ὃς γὰρ ἔτ' ἦν
φροῦδος ἀναρπασθείς (1).

L'epodo della triade è diverso dalla strofa e dall'antistrofa, ma questa diversità era piuttosto nel numero dei periodi e nella struttura dei singoli versi che nel genere dei versi medesimi. In generale le strofe dattilo-epitrite di Pindaro hanno anche l'epodo dattilo-epitrito. I poeti dramatici procedono un po' più liberamente, e qualche volta passano dal ritmo dattilo-epitrito delle strofe ai logaedi nell'epodo o all'inverso. Nei componimenti formati dalla ripetizione della stessa triade tutti gli epodi sono di egual forma e si corrispondono fra loro come la strofa corrisponde all'antistrofa.

La più semplice composizione epodica è la ripetizione della stessa triade fino al termine del componimento. — Il maggior numero delle odi pindariche vanno da tre a cinque triadi; la quarta pitica però, che è la più lunga, giunge a

(1) Vedi anche Eurip., *Alc.* 872-77 e 889-94. In altri luoghi mutano le persone nei posti analoghi, ma non sono le stesse nelle due strofe, come: Soph., *Oed Col.* 510-21 e 522-34, 1724-37 e 1738-50: *Oed. R.* 649-68 e 678-97: *Aias* 364-78 e 379-93, 391-411 e 412-29. Altrove le corrispondenze si trovano nelle parti meliche e non nei trimetri frapposti, come: Soph., *El.* 1398-1441: *Antig.* 1261-1300; Eurip., *Herc. fur.* 735-62.

tredici triadi. Questa maniera di composizione, che vien rappresentata dalle lettere *a a b*, *a a b*, *a a b*, ecc. così propria della poesia corale, era tanto unita alla musica ed ai movimenti orchestici, ch'essa non poteva durare oltre al tempo in cui le tre arti si separarono, e perciò dopo Alessandro non se ne trova quasi più traccia. Fra i Latini Catullo la usò nell'epitalamio dattilico n. 62; ma essendo le strofe composte di versi uguali a forma di ποίημα κοινόν, l'epodo non differisce da esse che nel numero dei versi. Nella prima triade le strofe sono ciascuna di quattro versi, senza il ritornello, e l'epodo di otto:

> Vesper adest, iuvenes, consurgite, Vester Olympo
> expectata diu vix tandem lumina tollit.
> surgere iam tempus, iam pingues linquere mensas,
> iam veniet virgo, iam dicetur Hymenaeus.
> Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee.
> Cernitis, innuptae, iuvenes? consurgite contra.
> Nimirum Oeteos ostendit noctifer ignes.
> sic certest; viden ut perniciter exsiluere?
> non temere exsiluere, canent quod vincere pars est.
> Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee.
> Non facile nobis, aequales, palma paratast.
> adspicite, innuptae, secum ut meditata requirunt,
> non frustra meditantur; habent memorabile quod sit.
> nec mirum, penitus quae tota mente laborent.
> nos alio mentes, alio divisimus aures.
> iure igitur vincemur, amat victoria curam.
> quare nunc animos saltem convertite vestros.
> dicere iam incipient, iam respondere decebit.
> Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee.

Catullo però si scosta dalla semplice composizione pindarica, nella quale ciascuna triade è perfettamente eguale all'altra, come lo richiedeva l'identità della melodia. Le triadi di Ca-

tullo hanno un numero vario di versi; l'ultima ha le strofe di dieci versi e l'epodo di sette. Invece Orazio nell'ode 12 del primo libro imitò così da vicino la seconda olimpica di Pindaro, che la formò di un egual numero di triadi e ciascun epodo termina con l'interpunzione.

La triade pindarica non conveniva molto al drama, che richiedeva maggiore varietà e movimento d'affetti. In uno stesso canto il coro passa dallo spavento alla pietà, dal dolore acuto alla rassegnazione o alla speranza, e questi sentimenti diversi non sarebbero stati bene espressi dallo stesso metro. I poeti dramatici, col loro squisito senso per la convenienza della forma, nei canti maggiori amarono piuttosto congiungere varie coppie di strofe senza epodo, e ciascuna coppia diversa dall'altra, secondo lo schema *a a, b b, c c*, ecc., ovvero usarono l'epodo dopo due o più coppie di strofe: *a a, b b, c*, ovvero *a a, b b, c c, d*. Raramente usarono le strofe alternate *a b a b*, forma che gli antichi dissero εἶδος δυαδικὸν κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ [1]. Con tali varietà ritmiche essi ben potevano seguire le mutazioni degli affetti. Così, per esempio, nel quarto stasimo dell'*Edipo Re* la prima coppia di strofe, che ricorda il passato di Edipo e la sua ingannevole felicità, è in gliconei; ma quando alla perduta grandezza il coro contrappone la terribile miseria presente, nella seconda coppia abbandona quasi interamente i leggieri logaedi pel ritmo più appassionato de' giambo-trochei e dei dochmii. Nel parodo delle *Trachinie* la prima coppia incomincia con una invocazione ad Helios nel ritmo grave e solenne dei dattilo-epitriti; nella seconda coppia l'affetto si fa più vivo nella forma dei dattilo-logaedi, quando il coro dipinge le fatiche incessanti di Ercole, ma nello stesso tempo conforta Deianira, dicendole ch'egli è protetto da un Dio, che non v'è felicità perfetta, ma pur conviene

(1) Vedi, per esempio, Esch., *Agam.* 1481-1619; Arist., *Thesm.* 969-84.

sperare anche nel male, e questa speranza par che diventi più sicura nell'epodo con l'energico ritmo giambo-trocaico.

La varietà ritmica dei canti tragici, e principalmente dei parodi, era probabilmente in relazione non solo con la varietà dei sentimenti, ma anche con quella dei movimenti orchestici. I parodi dell'*Agamennone*, delle *Fenicie*, dell'*Ifigenia* in Aulide hanno questa forma particolare, che ad una triade di strofa antistrofa ed epodo seguono altre coppie di strofe senza epodo. Qui è verisimile che la triade fosse cantata dal coro mentre disponevasi intorno alla thymele e le altre strofe dai mezzi cori ormai fissati al loro posto. Anche il κομμός nell'*Elettra* di Euripide ha questa forma.

Nei canti corali strofa e antistrofa sogliono stare unite e senza veruna interruzione fra l'una e l'altra. Ma nei canti alternati fra il coro e gli attori, che sono per lo più lo sfogo di un dolore atroce, fra le strofe liriche si trovano anche dei trimetri giambici, come nel *Filottete* di Sofocle, v. 391 e 507, e questi trimetri, come abbiamo notato a p. 525 e seg., alcune volte sono attirati nell'ordinamento strofico e si corrispondono con egual numero di versi; altre volte no, come nell'*Antigone* 1261-1300 e nell'*Herc. fur.* 735-62. Euripide andò più in là nell'*Ion.* 205-18 = 219-36, dove le parti corali dell'antistrofa corrispondono a quelle della strofa, ma i dimetri anapestici, che in mezzo ad essa erano recitati da Ion, non hanno veruna corrispondenza nella strofa, che va non interrotta da principio a fine. Qui comincia ad essere turbata la corrispondenza strofica e vien fatto il primo passo a forme più libere.

I Componimenti liberi.

L'ordinamento antistrofico è conforme a quella perfetta simmetria che domina in tutta l'arte greca dei tempi classici. Ma verso la fine di cotesti tempi l'arte comincia a pigliare movenze più sciolte, e la musica diventa più varia e complicata. Tale libertà si manifesta da prima nei canti a solo o monodie, che a poco a poco si formano nel ditirambo e nel drama, e ne divengono parti importanti e più gustate delle semplici melodie corali. Queste, essendo eseguite a più voci e accompagnate da movimenti orchestici, si conservavano di necessità molto semplici, laddove nelle monodie il cantante aveva opportunità di sfoggiare la sua perizia e il compositore di seguire più da vicino il significato delle parole con molta varietà di ritmo e di melodia. Pertanto fu abbandonata la forma antistrofica, prima nei νόμοι e nei ditirambi [1], appresso nel drama, e già in Euripide si trovano in buon numero le monodie libere, ποιήματα ἀπολελυμένα. Efestione, p. 130, distingue i componimenti liberi in ἀνομοιόστροφα ed ἄτμητα; i primi hanno certi caratteri che li dimostrano divisi in strofe, l'una diversa dall'altra per numero e qualità di versi nella serie rappresentata da *a, b, c, d, ecc.*, nei secondi quei caratteri mancano, e il componimento va da principio a fine senza dividersi in

(1) Aristot., *Problem.* XIX, 15: οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον, αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῇδον· μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἑνὶ ῥᾷον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν· διὸ ἁπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη, ἡ δὴ ἀντίστροφος ἁπλοῦν· ἀριθμὸς γάρ ἐστι καὶ ἑνὶ μετρεῖται.

gruppi. E invero nei Greci l'unità ritmica dei canti liberi è il membro, non il verso. La mutazione di ritmo e qualche membro catalettico possono indicare l'aggruppamento di più membri in periodi maggiori, ma cotesti indizî non sono sempre abbastanza chiari, essendo carattere peculiare del ποίημα ἀπολελυμένον la mutazione continua della forma metrica, che accompagna l'espressione varia del testo. Ecco una delle più semplici monodie, in cui predomina il ritmo giambo-trocaico con qualche mistura di logaedi, e che può essere divisa in strofe disuguali: Eurip., *Or.* v. 982 e segg.:

α′ Μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ
μέσον χθονός τε τεταμέναν
  αἰωρήμασι μυρίοις
πέτραν ἁλύσεσι χρυσέαισι φερομέναν
  δίναισι βῶλον ἐξ Ὀλύμπου,
  ἵν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω
  γέροντι πατρὶ Ταντάλῳ,
ὃς ἔτεκεν, ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων,
  οἳ κατεῖδον ἄτας,

β′ Ποτανὸν μὲν δίωγμα πώλων
τεθριπποβάμονι στόλῳ
Πέλοψ, ὁπότε πελάγεσι διε-
δίφρευσε Μυρτίλου φόνον
  δικὼν εἰς οἶδμα πόντου
λευκοκύμοσιν
πρὸς Γεραιστίαις
ποντίων σάλων
  ᾐόσιν ἁρματεύσας.

γ′ Ὅθεν δόμοισι τοῖς ἐμοῖ-
  σιν ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος
λόχευμα ποιμνίοισι Μαιάδος τόκου
  τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὁπότ'
  ἐγένετο τέρας ὀλοὸν
    Ἀτρέος ἱπποβώτα.

δ′ Ὅθεν ἔρις τό τε πτερωτὸν
ἁλίου μετέβαλλεν ἅρμα
τὰν πρὸς ἑσπέραν κέλευθον
οὐρανοῦ προσαρμόσασα
μονόπωλον ἐς ἀῶ.

ε′ Ἑπταπόρου δὲ δρόμημα Πελειάδος
εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει,
τῶνδέ τ' ἀμείβει ἀεὶ θανάτους θανά-
των τά τ' ἐπώνυμα δεῖπνα Θυέστου,
λέκτρα τε Κρήσσας Ἀερόπας δολί-
ας δολίοισι γάμοις, τὰ πανύστατα δ'
εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμὸν ἤλυθε
πολυστόνοισιν δόμων ἀνάγκαις.

Aristofane, benchè combattesse acerbamente le novità introdotte da Euripide, perchè ritraevano anche nella forma la dissoluzione dei costumi antichi, sia che cedesse alla moda o mettesse in parodia qualche noto componimento, compose qualche monodia di forma libera; per esempio, *Av.* 227 e segg., pare che abbia imitato un νόμος αὐλῳδικός:

dim. dochm.?	Ἐποποποῖ ποποῖ ποποποποῖ ποποῖ,
trim. iamb.	ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτώ,
trim. iamb.	ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων
dim. dochm.	ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γυίας
iambelego	νέμεσθε φῦλα μυρία κριθοτράγων
dattili	σπερμολόγων τε γένη
trochei	ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν:
dochmio	ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
trochei	βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν
dochmio	ἀδομένᾳ φωνᾷ
trochei	τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.
ionici a min.	ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
dochmio?	κλάδεσι νομὸν ἔχει

anapesti [1]	τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα
anapesti	ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν ἀοιδάν
dim. peon.	τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ:
cretici	οἵ θ' ἑλείας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους
id.	ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους
id.	ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος, ὀρ-
id.	νις πτέρων ποικίλος τ' ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
dattili	ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης
id.	φῦλα μὲν ἀλκυόνεσσι ποτᾶται
id.	δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα·
id.	πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροΐζομεν
? [2]	οἰωνῶν ταναοδείρων.
anap.	ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς,
id.	καινὸς γνώμην
id.	καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.
troch.	ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα
id.	δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο
peon.	τοροτοροτοροτοροτίξ.
cretici	κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
peon.?	τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.

Dalla monodia la composizione libera passò qualche volta anche nei cori, dove il canto comincia in corrispondenza antistrofica e poi continua sciolto. Questa maniera s'incontra spesso in Euripide.

Gli antichi poeti scenici latini composero i loro **cantica**, tanto a soli quanto alternati, sul tipo dei ποιήματα ἀπολελυμένα, e anch'essi variano continuamente il ritmo secondo le parole e i sentimenti che vogliono significare. Mentre però nei poeti greci l'unità ritmica di cotesti componimenti è il κῶλον, nei Latini è il verso, e precisamente il tetrametro.

---

(1) Questa serie anapestica ha tutte le arsi sciolte. Nella seguente ἀοιδάν è bisillabo.

(2) È una serie oscura. Il Bentley lesse δουλιχοδείρων in luogo di ταναοδείρων e la ridusse un paremiaco.

Senonchè fra i versi maggiori trovasi pure qualche clausola. Ecco per esempio un canto plautino nel *Rudens* 258 e segg. :

SA. Qui súnt qui a patróna precés mea expetéssunt?
nam vóx me precántum huc forás excitávit.
bonam átque obsequéntem deam átque haut gravátam
patrónam exsecuntur benígnamque múltum.
5 PA. iubémus te sálvere máter. SA. salvéte.
puéllae. set únde huc
íre vos cúm úvida véste dicam, ópsecro
tam maéstiter vestítas?
PA. ílico hinc ímus hau lóngule ex hoc lóco:
10 vérum longe hínc abest únde advectae húc sumus.
SA. némpe equo lígneo pér vias caérulas
éstis vectae? PA. ád modum. SA. ergo aéquius vós erat
cándidatás venire hóstiatásque: ad hoc
fánum ad istúnc modum nón veniri solet.
15 PA. quaénam eiectae é mari símus ambae, ópsecro,
únde nos hóstias ágere voluísti huc?
núnc tibi ampléctimur génua egentés opum
quae ín locis nésciis néscia spé sumus
út tuo récipias técto servésque nos,
20 míseriarúmque te ambárum uti mísereat
quibús nec locúst ullus néc spes paráta
neque hóc quod vidés ampliús nobis quícquamst.
SA. manús mihi date, éxsurgite é genibus ámbae
misériċordiór nulla mést feminárum.
25 set haéc pauperés sunt inopés res, puéllae:
egomét vix meam vítam coló: Veneri cíbo
meó servió. AM. Veneris fánum, opsecro, hóc est?
SA. fatébor: ego huiús clueo fáni sacérdos.
verúm quidquid ést comitér fiet á me
30 quod cópia valébat.
ite hác mecum. PA. amíce benígneque honórem
máter nostrum habés. SA. oportet.

I versi 1-5 sono tetrametri bacchiaci: 6 dimetro bacchiaco: 7 tetrametro cretico: 8 dimetro giambico catalettico: 9-15 tetrametri cretici: 16 tetrametro cretico-catalettico: 17-20 tetrametri cretici: 21-29 tetrametri bacchiaci: 30 dimetro bacchiaco: 31 tetrametro bacchiaco: 32 dimetro trocaico. In questo canto, pur tanto semplice ed omogeneo, è da notare l'alternativa fra il cretico, piede vivo e robusto, e il bacchiaco più lento 'e stentato, e la loro corrispondenza col senso; per esempio l'eccitamento *ilico hinc imus cet.* è in cretici, ma quando Palaestra chiede pietà e descrive la sua miseria presente, passa tosto dai cretici del verso 20 ai bacchiaci v. 21 e segg.

Dei componimenti liberi di Seneca abbiamo toccato al capo XII, pag. 568 e sg.

I polimetri del drama.

Nel drama vi sono componimenti formati di alcune parti cantabili, solitamente in corrispondenza antistrofica, e di altre parti che per lo più constano di tetrametri o di sistemi anapestici. L'anapesto è il ritmo proprio del passo, e, come abbiamo osservato, nell'antico parodo il coro entrava nell'orchesta con questo metro, e quando aveva preso posto incominciava il canto lirico a strofe. Alcune volte altri anapesti chiudevano il parodo e formavano il passaggio al seguito del drama. Tale per esempio è la struttura del parodo nei *Persiani* di Eschilo, che incomincia con anapesti v. 1-64, poi seguono le strofe v. 65-139 (meno gli ionici 93-101), e finalmente altri anapesti v. 140-154; nelle *Supplici,* anapesti v. 1-40, strofe v. 41-175; nell'*Agamennone,* anapesti v. 40-103, strofe 104-139 e 160-257; nell'*Aiace* di Sofocle, anapesti v. 134-71, strofe v. 172-93, e poi si alternano anapesti e strofe, chiudendosi cogli anapesti di

Tecmessa, v. 262. Anche il parodo nell'*Alceste* di Euripide comincia con anapesti v. 77-85 a cui segue la parte lirica intramezzata da anapesti, che poi chiudono il parodo v. 132-35. In alcune tragedie in luogo dei sistemi anapestici troviamo pure anapesti alternati fra il corifeo e i personaggi; per esempio, Soph., *Electr.* 121 e segg.: Euripid., *Hec.* 59 e segg. Nell'*Antigone* di Sofocle il coro incomincia con la parte lirica in logaedi, e fra l'una e l'altra strofa vi sono degli anapesti, v. 100-162 (Cfr. p. 505 e sg.).

L'unione di anapesti con parti liriche non è ristretta al solo parodo, ma trovasi pure negli stasimi, a cui gli anapesti sono come proemio ed eccitamento; per esempio, Esch., *Suppl.* 625-29: *Agam.* 355-56: *Eumen.* 307-20. Qui però gli anapesti sono parti molto più brevi che nel parodo, ove duravano tutto il tempo occupato dal coro ad entrare e disporsi nell'orchestra. Anche nel κομμός dell'*Antigone*, v. 801-882, alle parti liriche cantate da Antigone il coro risponde ciascuna volta con un sistema anapestico.

Anche altre specie di versi trovansi frapposte alle parti cantabili, come per esempio i trimetri, i quali, come già abbiamo osservato, erano attirati alcune volte nella corrispondenza antistrofica.

Un genere particolare di componimento polimetrico è la parabase, cioè quell'intermezzo della comedia, nel quale il corifeo intrattenevasi col pubblico in nome del poeta, e il coro, che prima guardava la scena, voltavasi in ordinate conversioni verso gli spettatori (παραβαίνειν). La parabase compiuta aveva queste sette parti: 1° κομμάτιον·, 2° παράβασις·, 3° μακρὸν ἢ πνῖγος·, 4° ᾠδή·, 5° ἐπίρρημα., 6° ἀντῳδή·, 7° ἀντεπίρρημα. Il κομμάτιον è una parte lirica, ed ha questo nome perchè, al paragone dei lunghi tetrametri che seguivano, soleva essere composta di piccoli versi (κόμματα, *incisa*); solo negli *Acarnesi* e nelle *Thesmophoriazusae* è in versi lunghi. Il κομμάτιον era dunque un breve preludio a tutto il componimento, e ad esso seguiva la

παράβασις propriamente detta, composta di tetrametri anapestici κατὰ στίχον, sicchè dicevasi anche semplicemente ἀνάπαιστα; solo nelle *Nubi*, v. 318 e segg., è in versi eupolidei. I tetrametri terminavano in un lungo sistema anapestico, detto appunto μακρόν ed anche πνῖγος, perchè recitandosi tutto d'un fiato, toglieva il respiro (*cfr.* p. 507). Gli anapesti erano eseguiti dal capo-coro, mentre i coristi facevano la loro conversione e pigliavano posto per cantare la parte lirica. Terminato il μακρόν il coro intuonava l'ode seguita dall'epirrhema, poi l'antode ed ultimo l'antepirrhema in corrispondenza con l'epirrhema. L'ode e l'antode erano in metri lirici; l'epirrhema e l'antepirrhema per lo più in tetrametri trocaici; negli *Acarnesi* 979-87 e nelle *Vespe* 1275-83 vi sono otto cretici che terminano in trocaici. Queste parti si chiamavano così perchè recitate o declamate dopo (ἐπί) il canto. Il numero più comune dei tetrametri trocaici è di sedici; venti ne hanno le *Nubi* 575, le *Vespe* 1071, le *Rane* 686; le *Eccles.* 1155 soltanto otto (cfr. p. 667).

Nell'uso della parabase c'è molta varietà. Comunemente ogni comedia ne ha una; ma le *Nubi*, i *Cavalieri*, gli *Acarnesi*, la *Pace* ne hanno due, e per converso le *Ecclesiazusae* e il *Pluto* nessuna. Nè sempre la parabase ha tutte le sette parti, ma spesso manca or l'una or l'altra, e principalmente le tre prime, che non sono in corrispondenza con altre. Parabasi intere si trovano nelle *Nubi* 510-626, negli *Uccelli* 676-800, nei *Cavalieri* 498-610, negli *Acarnesi* 626-718, nelle *Vespe* 1009-1121. Mancano le tre prime parti nelle *Rane* 675-737, negli *Uccelli* 1058-1117, nei *Cavalieri* 1264-1315, nelle *Vespe* 1265-91, nella *Pace* 1127-90. Negli *Acarnesi* 1143-73 mancano gli anapesti e i trochei; nelle *Thesmophoriazusae* mancano le parti liriche.

Anche altre parti della comedia, oltre alla parabase, si trovano con forma polimetrica un po' simile a quella; per

esempio, negli *Uccelli*, v. 451-59, havvi una strofa a cui segue una specie di epirrhema di sessantatre tetrametri anapestici, terminati in un lungo sistema di dimetri, v. 523-38, che tiene del μακρόν; queste parti corrispondono poi all'antistrofa 539-47, a cui seguono altrettanti tetrametri e un egual sistema di dimetri. Nella *Lysistrata* ai tetrametri trocaici 614-35 è frapposta una strofa lirica, e a questo insieme corrispondono i versi 636-57. Seguono poi altre due parti egualmente rispondenti fra loro, 658-81 = 682-705.

La musica.

Abbiamo detto più volte che nei tempi classici dell'arte greca la poesia non si componeva per essere letta, ma o recitata o cantata pubblicamente, e perciò l'effetto suo, come quello dei componimenti musicali e dramatici dei tempi nostri, era precipuamente raccomandato all'esecuzione. Ne consegue pertanto che qualche cenno sulle altre due arti musiche, così strettamente congiunte alla poesia, cioè la musica propriamente detta e l'orchestica, sia il compimento più naturale di una dottrina delle forme poetiche.

Nella esecuzione musicale d'una poesia si devono distinguere il ritmo, il tono, la melodia, l'accompagnamento (ῥυθμός, ἁρμονία, μέλος, κροῦσις). Il ritmo era comune con la poesia, e ne abbiamo trattato abbastanza nel corso di questo libro; rimane a dire qualche cosa delle altre tre parti. I Greci avevano, come noi, dodici toni (τόνοι) corrispondenti alle dodici note comprese nell'ottava d'uno strumento ad accordatura temperata, qual è il cembalo. Mentre però nella musica moderna, quale fu stabilita dai maestri del secolo scorso, non vi sono che due scale, una di tono maggiore e l'altra di tono minore, i Greci potevano prendere per nota fondamentale ciascuna delle sette della scala

diatonica, e così per ciascuna delle dodici note avevano sette scale di tono diverso, dette anticamente ἁρμονίαι, poi anche τόνοι ovvero εἴδη τῶν κατὰ πασῶν, specie di ottave. I nomi delle sette armonie sono molto varii ed incerti; tutti però sono presi dalle tre stirpi greche e da altre stirpi barbariche dell'Asia Minore. Rechiamo qui le denominazioni più comuni prendendo la scala senza segni:

αἰολιστί o ὑποδωριστί	μιξολυδιστί	λυδιστί	φρυγιστί	δωριστί	ὑπολυδιστί	ἰαστί
la	*si*	*do*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*

Così in tutti i dodici toni, prendendo per nota fondamentale la tonica del nostro tono minore, risultava l'armonia eolica, prendendo la seconda ne veniva la mixolidia, partendo dalla terza minore avevasi la lidia, e così di seguito [1]. Ciascuna armonia aveva naturalmente proprio carattere, e quanta diversità corresse fra l'una e l'altra possiamo congetturare da quella che sentiamo fra il nostro tono maggiore e il minore, il primo energico, temperato, esprimente sanità e vigore d'animo, sensi nobili ed alti, l'altro più proprio di sentimenti umili e in particolar modo del dolore, ond'è il tono quasi costante delle marcie funebri. La musica greca

---

(1) Per venire in chiaro di coteste armonie prendasi sul pianoforte la scala senza segni, e si suoni successivamente la scala da *la* a *la*, da *si* a *si*, da *do* a *do* e così via, sempre sui tasti bianchi. Partendo dal *la* avremo il semitono fra la seconda e la terza e fra la quinta e la sesta; partendo dal *si* avremo il semitono fra la fondamentale e la seconda e fra la quarta e la quinta, e così di seguito i rapporti dei semitoni varieranno per ognuna delle sette note da cui si parte. Queste sarebbero le sette armonie della scala senza segni. Così troveremo sette armonie per ciascuna delle undici scale successive, se partendo successivamente dalle sette note manterremo sempre i diesis e i bemolli della moderna scala di tono maggiore.

con altre cinque armonie vinceva di gran lunga la moderna per ricchezza e varietà di espressioni, le quali non provenivano soltanto dalle successioni diverse dei toni e dei semitoni, ma anche dai modi in cui si trattavano, e da certi accordi e risoluzioni proprie dell'una e dell'altra, di cui poco sappiamo. I nomi delle sette armonie indicano chiaramente che tre di esse erano nazionali e quattro forestiere, passate dai Lidii e dai Frigi nelle colonie greche dell'Asia, e di là nella madrepatria per opera degli auleti della scuola d'Olimpo. Possiamo facilmente imaginare che le tre armonie elleniche dovessero corrispondere ai caratteri peculiari delle tre stirpi. E in effetto gli antichi scrittori ci affermano che l'armonia dorica aveva espressione virile, grave, severa [1] e secondo Platone era imagine dell'uomo ardito in battaglia, imperterrito nei pericoli. L'eolica, detta poi anche ipodorica, significava quel fare aristocratico, un po' tracotante ed impetuoso, ma insieme ospitale e magnifico della nobiltà tessalica, lieta di cavalli, di banchetti, d'amori. Essa era fra tutte meno dissimile dalla dorica, ma con maggior movimento. Le tradizioni sull'armonia ionica sono un po' confuse e contradditorie. Secondo Eraclide non era molto diversa dall'eolica, e aveva una certa nobiltà, ma senza grazia e piacevolezza; all'opposto Platone, Plutarco, Luciano la indicano come fiacca, adatta ai conviti, simile alla lidia. Fra le armonie che portano nomi stranieri, la lidia aveva appunto carattere molle, depresso, e ben conveniva ai lamenti

(1) I luoghi principali sono: PLATONE, *Rep.* 3, p. 398 e segg.; ARISTOTELE, *Polit.* 8, 5 e 7: *Problem.* XIX, 48; HERACLID. PONT. in ATHEN. 14, 624 e segg. Il carattere dell'armonia dorica è indicato da essi come σεμνόν, μεγαλοπρεπές, ἀξιωματικόν, ἀνδρῶδες, οὔτε ποικίλον οὐδὲ πολύτροπον, στασιμωτάτη, καταστηματική, μάλιστ' ἦθος ἔχουσα ἀνδρεῖον, οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν. PLAT., LACHES, p. 188, ἥπερ μόνη ἑλληνική ἐστιν ἁρμομία. Flor., p. 115, *bellicosa.* Cfr. PLAT., *Rep.*, p. 399.

funebri [1] e a cori di donne. Affine ad essa era la mixolidia, la quale domina nei cori tragici che hanno espressione patetica e lamentevole. La frigia era appassionata e piena di entusiasmo [2] e usavasi nei canti de' culti orgiastici; nel drama fu introdotta da Sofocle.

Gli antichi studiarono molto gli effetti delle singole armonie sull'animo umano, e principalmente sull'educazione della gioventù. Conosciamo le cure che fino da tempi antichissimi ebbe il governo spartano per favorire certi generi di musica e per escluderne altri. Più tardi se ne occuparono i filosofi, i quali s'accordano nell'anteporre l'armonia dorica a tutte le altre, come più confacente alla moderata energia dell'animo e all'educazione liberale.

Alla trattazione delle armonie Platone ed Aristotele congiungono quella dei ritmi, perciò che pur essi hanno grandissimo potere a conformare l'animo [3] e a promuoverne le varie disposizioni, e insistono sul legame naturale e necessario che unisce la parola, il ritmo, l'armonia. Da cotesto legame parrebbe di poter ricavare che certi componimenti dovessero seguire costantemente determinati metri e determinate armonie. Noi abbiamo troppo scarse notizie sulle armonie dei singoli canti per venire in chiaro su questo punto. Sappiamo, per esempio che la prima ode olintica, la seconda pitica, la terza nemea di Pindaro furono eseguite in armonia eolica; che l'eolica e la ionica erano usate nei canti degli attori dramatici (τὰ ἀπὸ σκηνῆς [4]) e la frigia nei ditirambi; ma sappiamo altresì che l'armonia dorica era la più comune e veniva applicata a generi molto

---

(1) μαλακὸν καὶ χαλαρόν. Plut., ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον.

(2) ἐνθουσιαστικὸν καὶ βακχικόν, ὀργιαστικὸν καὶ παθητικόν, ἔνθεον, *religiosum*.

(3) Plat., *Rep.* 3, p. 399. E. Arist., *Polit.* 8, 5.

(4) Aristot., *Probl.* XIX, 48; Plut., *Mus.* 16.

varii di poesia tanto corale che soggettiva [1], di maniera che non è probabile che le varie armonie fossero necessariamente legate a certi ritmi. Ciò però non esclude che la affinità del carattere congiungesse molto spesso ai dattilo-epitriti, ritmo nobile e severo, l'armonia dorica, alla mollezza de' ionici e dei bacchiaci la mixolidia, alla vivacità entusiastica de' coriambi la frigia, alla leggerezza de' logaedi la lidia.

La melodia ne' bei tempi dell'arte è subordinata alle parole, al senso delle quali si adatta e concorre a metterlo in rilievo [2], e non ebbe la varietà e il movimento della melodia moderna se non in tempi più tardi, appunto perchè avrebbe soverchiato la poesia. Il canto era a solo (μονῳδία) o corale. Questo però non differiva dall'altro se non pel numero delle voci, perchè tutto induce a credere che fosse unisono o tutt'al più alla distanza di un' ottava (ἡ διὰ πασῶν συμφωνία). La melodia doveva essere naturalmente più varia ed estesa nelle monodie che nei cori, perchè una sola persona canta più liberamente di molte accordate insieme, e può conservare la chiarezza della parola anche con un maggiore movimento melodico. Per i diversi caratteri della melodia è importante un luogo di Aristide de musica, p. 30, che distingue nella melopea il τρόπος ἡσυχαστικός, τρόπος διασταλτικός, τρόπος συσταλτικός. Al primo genere appartengono le melodie che inducono nell'animo tranquillità e lo sollevano alla pacata contemplazione delle cose; perciò usavasi negl'inni, nei peani, negli encomii e in simili componimenti. Il τρόπος διασταλτικός agita e scuote

(1) Per Alcmano, Pindaro, Simonide, Bacchilide, Pratinas e per i tragici vedi Plutarco, *Mus.* 16 e 17; per Anacreonte vedi Ateneo, 14, 631.

(2) Ben dice Plutarco a questo proposito: τὸ μέλος καὶ ὁ ῥυθμὸς ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ. Plat., *Rep.* 3, p. 400 A, τὸν πόδα τῷ τοιούτου λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.

fortemente il cuore ed è frequente nella tragedia; il τρόπος συσταλτικός deprime ed ammollisce, ed è proprio delle canzoni d'amore e dei threni o lamenti funebri. Questa classificazione delle melodie corrisponde evidentemente a quelle delle armonie e dei ritmi. Il τρόπος ἡσυχαστικός ha i caratteri dell'armonia dorica, dei ritmi di genere pari, delle serie estese che incominciano con l'arsi, delle note allungate per τονή, delle lunghe pause. Il τρόπος διασταλτικός è affine all'armonia ipofrigia, ai ritmi di genere doppio e peonico, con le lunghe sciolte, le anacrusi, le brevi pause. Al τρόπος συσταλτικός dovevano convenire le armonie lidia e mixolidia, i versi ionici e i bacchiaci, il termine in tesi. Del resto conosciamo ben poco delle antiche melodie, delle quali ne restano soltanto quattro; l'una è il principio della prima ode pitica di Pindaro, sull'autenticità della quale vi sono dei dubbî; poi vi sono due inni del poeta Dionysios a Calliope e ad Apollo ed un inno di Mesomedes a Nemesi. In questi frammenti di melodie vediamo l'ossatura ritmica ben pronunciata, e ad essa atteggiarsi modesto il canto, quasi senza movimento proprio.

L'accompagnamento istrumentale era da principio unisono al canto (πρόσχορδα κρούειν) o alla distanza di ottava (μαγαδίζειν ἐν τῇ διὰ πασῶν); ma fino da tempi molto antichi diventò polifono, il che dicevasi ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν, probabilmente perchè le note dell'accompagnamento stavano scritte sotto quelle del canto, e non già perchè fossero più basse, che anzi solevano essere più alte. Secondo Plutarco, *Mus.*, c. 29, la polifonia fu introdotta da Lasos di Hermione. Gli strumenti musicali erano molto varii, ma si possono ridurre a due categorie generali: strumenti a corda (ὄργανα κατατεινόμενα) e strumenti a fiato (ἐμπνευστά). Il canto, secondo che era accompagnato dall'uno o dall'altro genere di stromenti, dicevasi κιθαρῳδία e αὐλῳδία. Gli stromenti a corda non hanno nè molta forza, nè durata di suono, nè varietà grande, e perciò la κιθαρῳδία era severa,

placida, affine ai caratteri dell'armonia dorica, ed accostavasi a quell'ideale dell'arte greca, che vagheggiava un vigore pacato, una maestà tranquilla, al disopra delle lotte e delle passioni umane. Il suono delle tibie (la cui voce accostavasi alla tessitura bassa dei moderni clarinetti anzichè a quella acuta dei flauti), più simile alla voce umana, con note tenute e molta varietà d'espressione, era sentimentale ed appropriata ai componimenti patetici ed agli orgiastici [1]. Quindi la cetra e più anticamente la φόρμιγξ accompagnavano i canti del culto apollineo e le narrazioni epiche; la lira gl'inni agli dei e i canti d'Alceo e di Saffo; la tibia era compagna del culto asiatico di Cibele, dei componimenti orgiastici della religione dionisiaca, dei threni. Usavasi pure nelle processioni (προσόδια), probabilmente anche nei parodi e negli altri anapesti del drama, e nel maggior numero dei balli, perchè la tibia pareva più adatta a segnare il ritmo di tutti i canti congiunti a moti delle membra, ed anche fuori dell'arte per dare il segno della vogata ai rematori e per simili movimenti contemporanei di più persone.

Eravi poi un terzo genere, nel quale ambedue quelle specie di stromenti accompagnavano il canto. L'unione di stromenti a corda e a fiato dicevasi ἔναυλος κιθάρισις, e il canto accompagnato in quel modo μέλος κιθαρῳδικὸν καὶ αὐλῳδικόν. Questo apparisce fino da Omero in un canto nuziale Σ 495, e continuò sempre ne' tempi posteriori [2].

Secondo le didascalie che ci restano, tutti i cantica del drama latino erano accompagnati da un suonatore di tibia, lo stromento del quale da una sola imboccatura si dipartiva

(1) A questa diversità di carattere allude Orazio, *Carm.* 1, 12, quando chiede alla Musa: quem virum aut heroa lyra vel acri tibia sumis celebrare Clio?

(2) Vedi Luciano, *De saltat.*, c. 16; Pind., *Ol.* 3, 8 e *Nem.* 10, 93. Horat., *Ep.* 9.

in due canne, e queste o davano una sola nota (tibiae pares) o due note diverse (tibiae impares) le quali probabilmente erano ad intervallo di ottava. In questo caso la tibia sinistra (sinistra o sarrana) dava la nota più alta, la tibia destra la più bassa.

Quando la musica istrumentale, svincolatasi dal canto, diventò un'arte indipendente e andò per la sua via, essa recò i suoi progressi anche nell'accompagnamento della musica vocale, che divenuto più romoroso ed intricato andò soverchiando la voce del cantore. Questo accadde tanto in Grecia che a Roma, e pare che dovesse accadere per necessità di cose, perchè la stessa trasformazione s'è ripetuta al tempo nostro e si rende evidente paragonando gli accompagnamenti di Cimarosa e di Mozart con quelli dei maestri contemporanei a noi. Questo abbandono della semplicità primitiva, questa insubordinazione dello strumento alla voce, è rimpianto dagli antichi intelligenti come una decadenza dell'arte, come una profanazione del buon gusto; Orazio stesso ne dà un giudizio molto severo nella *Poetica,* v. 203-219.

L'Orchestica.

Sotto il nome generale di orchestica comprendiamo qui ogni movimento ritmico della persona. L'origine naturale della divisione ritmica del tempo vuolsi cercare probabilmente nel passo e nel ballo, e questa origine pare confermata dai nomi ritmici πούς, ἄρσις, θέσις, περίοδος, ricavati dai movimenti dei piedi. E in effetto i moti regolari delle membra sembrano chiamare da sè un accompagnamento musicale, di maniera che il ballo non se ne potè mai disgiungere, e tutti camminiamo meglio al suono della musica. Per converso anche la musica pare che richieda d'accompagnarsi

ai movimenti della persona, e vediamo chi è molto sensibile alla musica, quando s'abbandona al diletto d'una melodia, seguirla coi moti della testa, delle braccia, delle spalle. Quindi Platone deriva il ballo dai movimenti naturali di ciascuno che parli o canti [1]. Così possiamo dire che in Grecia le tre arti ritmiche nascessero unite, e perciò vi abbondano i generi di poesia coordinati al passo e al ballo [2]. Mentre però al tempo nostro si cammina e si danza comunemente col solo accompagnamento istrumentale, i Greci solevano accompagnarsi col canto vocale e gli stromenti avevano un posto molto subordinato. Quindi il verbo χορεύειν usato anche per cantare, le parole χορός, χορεία, μολπή, μελπεσθαι indicanti promiscuamente e canto e ballo, e finalmente ὀρχήστρα il luogo occupato dal coro in teatro, desunto dal ballo anzichè dal canto, che era pur la cosa principale [3].

Nel corso di questo libro ebbimo più volte occasione di ricordare il passo e i movimenti orchestici, principalmente a proposito degli anapesti, de' trochei, de' peoni. Qui dovremo soltanto riassumere e compiere le notizie più necessarie.

Il genere più semplice e certamente molto antico è la marcia militare, μέλος ἐμβατήριον, che fiorì principalmente a Sparta. Parlando del paremiaco e del tetrametro ana-

---

(1) *Legg.* 7, p. 816 A: ὅλως δὲ φθεγγόμενος εἴτ' ἐν ᾠδαῖς εἴτ' ἐν λόγοις ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς· διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξειργάσατο τέχνην ξύμπασαν.

(2) Strabone, 10, p. 467: ἥ τε μουσικὴ περί τε ὄρχεσι οὖσα καὶ ῥυθμὸν καὶ μέλος ἡδονῇ τε ἅμα καὶ καλλιτεχνίᾳ πρὸς τὸ θεῖον ἡμᾶς συνάπτει.

(3) Vedi χορεύειν per cantare: Soph., *Oed. R.* 1094: *Antig.* 1154; Arist., *Thesm.* 102, χορεία; Plat., *Legg.*, p. 654 D e seg., μέλπεσθαι Ἄρηι per un ballo marziale Η 241, μολπή per *ballo*, Σ 572.

pestico a p. 263, 272, abbiamo citato due frammenti d'ἐμβατήρια attribuiti a Tirteo. Altri canti accompagnati al passo troviamo nelle processioni religiose col nome di πρόσοδοι o προσόδια, nei quali ora camminavasi semplicemente (ἰέναι ἐν ῥυθμῷ), ora si danzava. Finalmente il canto accompagnavasi al passo nel coro dramatico, quando esso entrava sulla scena o ne usciva, ed alcune volte anche nell'entrare ed uscire di singoli personaggi.

Al passo regolare e misurato non può adattarsi altro ritmo che quello di genere eguale, e poichè nel camminare l'unità ritmica più naturale è il passo doppio, anche il canto deve seguire la misura a dipodie. Perciò il metro più comune è l'anapesto, che si trova negli embaterii e per lo più nei parodi della tragedia e nella parabase comica. Appresso vengono i metri prosodiaci o dattilici con anacrusi, rare volte anche i dattili [1]. All'entrata festiva del coro comico, e a quella dei singoli personaggi quando venivano sulla scena con passo rapido, meglio degli anapesti adattavansi i ritmi di genere doppio, vivaci e saltellanti, i quali appunto predominano nel parodo della comedia. In alcune tragedie troviamo parodi ed esodi in altri ritmi; per esempio in dattilo-epitriti è il parodo delle *Trachinie*, in logaedi quelli delle *Fenisse*, dell'*Elettra*, dell'*Ifigenia* in Aulide, dell'*Ion* e l'esodo delle *Thesmophoriazusae;* in dattilo-trochei i parodi dell'*Edipo Re*, dell'*Andromaca*, in ionici quelli delle *Bacchae* e delle *Supplici* d'Euripide, in dochmii i parodi dei *Sette a Tebe* e dell'*Oreste*. In questi casi non è da ammettere che il coro entrasse od uscisse con passo ordinario, ma piuttosto con moti orchestrici analoghi al ritmo del canto. È incerto se i versi del parodo fossero cantati da tutti i coristi. Se col passo lento e maestoso degli

---

(1) Vedi, per esempio, Esch., *Eum.* 1032 e segg. (exodos); Soph., *Oed. R.* 151-66; Eurip., *Suppl.* 271 e segg.; Arist., *Rane* 1528-33 (exodos).

anapesti il canto simultaneo poteva farsi senza confusione, era ben difficile evitare questa se il coro entrava frettoloso ed allegro con altri ritmi. Probabilmente non v'era una norma costante ed ora il parodo eseguivasi dal corifeo, ora da una parte dei coristi, ora da tutti; nè mancano esempi di parodi commatici a recitazione alternata fra i coristi, come nell'*Edipo a Colono*. L'accompagnamento era del flauto. La melodia doveva essere molto semplice, più somigliante ad una recitazione enfatica che al canto propriamente detto. Il vero canto corale anzichè nell'ingresso e nell'uscita, vuolsi cercare negli stasimi, che presero questo nome dalla posizione stabile del coro nell'orchestra.

Il ballo (ὀρχηστική, ὄρχησις, hom. ὀ · στύς) vien ricordato più volte e graziosamente descritto già nei poemi omerici [(1)]. Accompagnato al canto, esso non era un movimento uniforme e monotono delle gambe, ma fino dalle origini ebbe un carattere mimico, e concorreva insieme al gesto ad illustrare il senso della poesia. Cominciando da tempi antichissimi il ballo corale fu di gran lunga più comune e più importante del ballo individuale, e fu coltivato principalmente dai Dori di Creta. Un canto accompagnato dal coro danzante era detto ὑπόρχημα, nome che va interpretato come ὄρχησις ὑπὸ τὴν ᾠδήν [(2)]. ed ebbe precipuo incremento dal cretese Thaletas, che lo portò anche a Sparta. L'iporchema prese col tempo un atteggiamento suo proprio e si distinse da altri generi lirici, accompagnati pur essi dal ballo e coltivati dai poeti corali. I più importanti fra questi sono il ditirambo, il peana, il prosodion, il parthe-

---

(1) N 637, 731; Σ 569 e segg., 590 e segg., α 152, ζ 65, θ 261 e segg., 371 e segg., ρ 605.

(2) Fra il canto e il ballo quello che in ciascun genere era secondario denotavasi con ὑπό; quindi ὑπᾴδειν ove il ballo fosse più importante, ὑπόρχησις nel caso opposto.

nion. Il ditirambo aveva il movimento vivace ed entusiastico del culto di Bacco; il peana, affine all'iporchema, ne differiva soltanto per un tono tranquillo e dignitoso: il prosodion e il parthenion non si accompagnavano sempre al passo, ma alcune volte anche al ballo, come attestano Senofonte ed Ateneo [1]. In tutti questi generi la poesia teneva il primo posto, e i movimenti orchestici erano secondarii. V'erano poi altri generi dove principale era il ballo, e tra questi il più importante è il ballo militare detto pyrriche (πυρρίχη ὄρχησις), che provenne dai Cureti cretici, ai quali n'è attribuita l'invenzione, e rappresentava scene di battaglie, sicchè Ateneo lo dice προγύμνασμα τοῦ πολέμου [2], ed ebbe poi molta parte nelle γυμνοπαιδίαι spartane. Anche in Atene eseguivasi dagli Efebi nelle grandi e nelle piccole Panatenee.

Del resto fino dai tempi omerici il ballo eseguivasi in due maniere. Nell'una cantavano i danzatori stessi; nell'altra seguivano il canto d'altre persone, (λέγειν πρὸς χορόν) cioè o di un cantore, o del capo-coro (ἐξάρχειν) o d'una parte del coro stesso. Se i danzatori stessi cantavano, il ballo doveva di necessità essere molto tranquillo, acciocchè non fosse impedito il libero uso della voce e l'accordo perfetto fra gli esecutori. Nei generi più vivaci chi ballava non poteva ad un tempo cantare.

Dalla poesia corale il ballo passò nel drama, dove si distinse in tre generi principali, corrispondenti alla natura dei tre generi dramatici. L'ἐμμέλεια era il movimento nobile e tranquillo del coro tragico, e forse consisteva più nel gesto

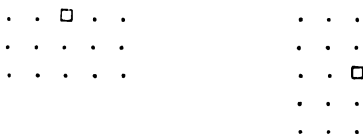
---

(1) Xenoph., *Anab.* 6, 1, 11: καὶ ἐπαιώνισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσόδοις. Athen. 14, p. 633 D: βέλτιστοι δ' εἰσὶ τῶν τρόπων οἵτινες καὶ ὀρχοῦνται· εἰσὶ δὲ οἵδε· προσοδιακοί, ἀποστολικοί, οὗτοι δὲ καὶ παρθήνιοι καλοῦνται.

(2) Vedi Plat., *Legg.* 7, p. 815 A. Athen. 14, p. 629 C.

che nei movimenti dei piedi; il κόρδαξ, derivante dai moti incomposti del coro dionisiaco, che doveva rappresentare persone ubbriache, fu proprio della comedia; la σίκιννις apparteneva al drama satirico. Con ciò non vuolsi già intendere che ogni ballo tragico fosse ἐμμέλεια, nè ogni ballo comico un κόρδαξ, ma solo che ognuna delle tre danze era più propria e predominante nel relativo genere dramatico [1].

Il coro nel ditirambo era composto di cinquanta persone; nella comedia di ventiquattro; nella tragedia fu ristretto a dodici e appresso crebbe fino a quindici [2]. Esso ordinavasi in figura di quadrilatero (χορὸς τετράγωνος), ed entrato nell'orchestra, dopo varie conversioni simmetriche prendeva posto intorno al θυμέλη o altare di Bacco, che stava nel centro. Le file del quadrilatero nel lato maggiore dicevansi στοῖχοι, quelle nel lato minore ζυγά. Entrando il coro dalla parte destra degli spettatori, mostrava ad essi la fila sinistra occupata dai coristi più belli e migliori, che si chiamavano ἀριστεροστάται; quelli della fila destra dicevansi δεξιοστάται, e la fila di mezzo, dove stavano i peggiori, λαυροστάται. Nell'orchestra il coro era rivolto verso la scena ora col lato maggiore, ora col minore; altre volte dividevasi in due parti (ἡμιχόρια) l'una di rimpetto all'altra (στοῖχοι ἀντίπρωροι). Il capo del coro occupava il centro di un lato maggiore, fosse il coro disposto per στοῖχοι o per ζυγά:

```
. . □ . .          . . .
. . . . .          . . .
. . . . .          . . □
                   . . .
                   . . .
```

(1) Vedi altri generi di ballo enumerati in buona parte da Polluce, *Onom.* 4, 99-105, e da Luciano, *De saltat.*, c. 22 e 34.

(2) Vedi il Wecklein, *Studien zu Eurip.* nei Jahrb. f. Philol. Suppl. VII, 435 e il Muff, *Die chorische Technik des Sophokles.*

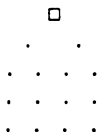
Oltre al κορυφαῖος, le due metà del coro avevano due proprii capi, detti ἡγεμόνες o παραστάται. Questo nome di παραστάται significa probabilmente che stavano presso al corifeo, almeno quando il coro era fermo sulle thymele; per esempio, così:

□

· ·

· · · ·

· · · ·

· · · ·

di guisa che il corifeo e i due παραστάται facevano riscontro ai tre personaggi e alle tre porte della scena. Da questa ordinanza il coro poteva facilmente dividersi ne' due semicori e formare gli στοῖχοι ἀντίπρωροι.

Il coro della comedia disponevasi in un quadrilatero con un lato maggiore di sei persone e un lato minore di quattro. I suoi movimenti nel parodo non differivano probabilmente da quelli del coro tragico se non per una maggiore vivacità. Nella parabase sembra che gli anapesti fossero distribuiti fra i sei uomini della fronte, ciascuno dei quali era capo, (ἡγεμών) di un ordine (ζυγόν) di quattro uomini. Appresso dividevasi in due semicori, ciascuno con la fronte di quattro uomini e la profondità di tre. L'ode e l'antode erano cantate ciascuna da un semicoro; l'epirrhema e l'antipirrhema dagli ἡγεμόνες dei quattro ordini onde constava ciascun semicoro. Ogni ἡγεμών recitava una parte dei tetrametri, e perciò l'epirrhema e l'antepirrhema si componevano sempre di un numero di versi divisibile esattamente per quattro.

Quale e quanta fosse la parte orchestica negli stasimi non è chiaro. Certamente στάσιμον è detto da ἵστασθαι, come πάροδος ed ἔξοδος da παριέναι ed ἐξιέναι. Ma questo rimanere fermi nell'orchestra, contrapposto all'entrare e all'uscire, non esclude ogni movimento ballabile, e altrimenti non s'intenderebbe perchè il luogo occupato dal coro fosse

detto ὀρχήστρα, il cui nome è preso dal ballo. Oltre a questo troviamo in alcuni stasimi chiare allusioni alle danze come χορὸν ἅψωμεν, χορεύετον, πάλλε πόδ' αἰθέριον, e simili [1].

In progresso di tempo, non solo il coro, ma anche gli attori sulla scena cominciarono ad accompagnare i loro canti lirici con movimenti orchestici, il qual uso pare connesso allo sviluppo dato da Euripide ai canti a solo [2]. Così, per esempio, è verisimile che fossero accoppiate al ballo le monodie dell'*Oreste* 982 e 1362, e delle *Fenicie* 301. Questa parte ballabile pigliò via via maggiore importanza, in maniera che il cantore non potè più essere la stessa persona del danzatore e le due parti furono divise [3].

Dei ritmi più comuni nei canti ballabili abbiamo toccato più volte nei capitoli precedenti. I nomi stessi di χορεῖος, παίων, δάκτυλος κύκλιος indicano l'uso che se ne faceva nel ballo e nei cori ciclici. Anche per la figura metrica del pirrichio il nome fu preso dal ballo πυρρίχη [4]. Anche ionici

---

(1) Vedi Esch., *Eum.* 307; Soph., *Aias* 701: *Oed. R.* 1095: *Antig.* 1152: *Trach.* 216; Eurip., *Bacch.* 1153: *El.* 859: *Herc. fur.* 763: *Troad.* 325: *Orest.* 1353. Più spesso nella comedia: Arist., *Pax* 324, 776: *Ran.* 326, 675, 914: *Plut.* 291: *Acharn.* 346: *Thesm.* 657, 956: *Eccles.* 1165: *Lysistr.* 1279: *Vesp.* 1520.

(2) Cfr. Arist., *Rane* 849, dove Eschilo rinfaccia ad Euripide le monodie cretiche, cioè accompagnate al ballo, come negl'iporchemi cretesi.

(3) Luciano, *De saltat.*, c. 30, dice a proposito del pantomimo: πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ' ἐπειδὴ κινουμένον τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους ὑπᾴδειν.

(4) V. Schol. Hephaest., p. 131, e Mar. Vict., 1, 11: pyrrichius autem a celeri motu et recursu, qui in pyrricha habetur, nuncupatus est. E poco appresso: hoc pede (cretico) ὑπορχήματα componuntur. Cfr. Terent. Maur., v. 1366 e seg.; Tricha, p. 257; M. Plot. Sacerdos, 3, 1, riferisce altre origini, cioè: a Pyrricho Cydonio, qui primus Cretenses sub armis saltare ad hujus pedis sonum instituit. Alii dicunt a Pyrrho, Achillis filio (cfr. Schol.-Hephaest., l. c.), quem primum in tumulo patris sui armatum honoris gratia saltavisse. Fino a qui stiamo sempre nel ballo militare. Poi aggiunge: quibusdam placet ab ardore, id est a velocitate sui soni, nomen accepisse hunc pedem [ἀπὸ τοῦ πυρός], ecc.

e bacchiaci erano usati nelle danze, e Orazio ricorda i licenziosi balli ionici, *Carm.* 3, 6, 21, che probabilmente erano anche in metro ionico, corrispondente al tempo della moderna mazurka. Nei balli non era esclusiva la misura a dipodie, come nel passo, ed anzi la tripodia vi tiene una gran parte. La struttura del periodo e della strofa, così pel numero che per la qualità dei membri, doveva essere perfettamente simmetrica per rispondere, non solo all'euritmia del tempo percepito dall'orecchio, ma anche a quella dello spazio richiesta dall'occhio. Perciò nell'esame dei canti ballabili dovremo presupporre e cercare con fiducia l'esatta corrispondenza delle parti che spesso ci sfugge negli altri canti.

Anche a Roma il coro danzante ci apparisce fino dalle origini congiunto al culto divino. Nelle processioni in onore di Marmar e di Mamurio, mentre i vecchi Salii cantavano gli axamenta in ritmo saturnio, i sacerdoti giovani eseguivano danze. Nelle feriae fortis deae (Minerva e Neriena) celebrate il 19 marzo, rappresentavasi nel Comizio la battaglia della dea contro Marte con inni e danze militari, che dovevano somigliar molto alla pyrriche. Alle feste della Gran Madre le matrone prendevano parte alle danze sacre [1], al che allude Orazio nel verso 232 della Poetica:

ut festis matrona moveri iussa diebus.

Una specie di παρθένιον dovette essere quello ricordato da T. Livio 27, 37, all'anno 207 di Roma; decrevere item pontifices ut virgines ter novenae per Urbem euntes carmen canerent; e l'inno era di Livio Andronico. Un coro di fanciulli e di fanciulle troviamo pure nell'*Innò a Diana* di

---

(1) Sunt quaedam sacra, in quibus saltant matronae, ut in sacris matris deorum. Acron. Cfr. Hor. *ad Pis.* 232.

Catullo n. 34, e nel *Carmen saeculare* di Orazio, dove, come attesta Zosimo 2, 5, ritorna il numero di 3×9 fanciulli e 3×9 fanciulle. Ma però così fatti inni non è verisimile che fossero accompagnati dal ballo.

Il coro dramatico fu in parte conservato nella tragedia latina, ma non più nell'orchestra, che era occupata dagli spettatori. Esso dovette stare sul pulpitum insieme agli attori, come nella moderna opera in musica, ed essendo l'antica scena poco profonda, mancava lo spazio sufficiente per i balli comuni. La comedia non ebbe coro, come non l'aveva quella di Menandro che ne fu il modello, ma tanto maggiore sviluppo ebbero gli a soli e i duetti con movimenti ballabili, usati anche nella tragedia, i quali richiedevano tanta forza e tant'arte, che fino da Livio Andronico la parte ballabile fu divisa da quella del canto [1].

---

(1) Tito Livio, 7, 2: Livius post aliquot annos, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor, dicitur quum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem quum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat; inde ad manus cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. Cfr. Grysar, *über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie*. Lange, *Vindiciae tragoediae rom.*

INDICE ALFABETICO

INDICE ALFABETICO